twórczość

CZERWIEC 1960

XVI

nisław Jerzy Lec · Tadeusz
żewicz · Leopold Lewin ·
nisław Piętak · Zbigniew
eńkowski · Jan Józef
oski · Henryk Markiewicz

twórczość

CZERWIEC 1960 ROK

6

twórczość

ROK XVI CZERWIEC 1960 NR 6

SPIS TREŚCI

Stanisław Jerzy Lec

TARNOPOL 1943 Z LEKKA KABOTYŃSKIE, LECZ MIŁE WSPOMNIENIE PRZED NEKROLOGIEM PRZESZEDŁ DZIEŃ * * * (PRZESZEDŁ TAM...) * * * (GWIAZDY MNIE OSZUKAŁY...) * * * (POWIETRZE W SUPŁACH...)

str. 5

Tadeusz Różewicz

W NAJPIĘKNIEJSZYM MIEŚCIE ŚWIATA

str. 8

Leopold Lewin

RĘCE CHACHULSKIEJ MADONNY

str. 26

Stanisław Piętak

KLĘSKA

str. 28

Ernest Bryll

DEMASKACJA * * * (CZYMŻE JEST DLA MNIE NORWID...) STUDIUM PERSZERONA PIERWSZY TRAKTAT OTWOCKI

str. 34

Irena Krzywicka

PSY

str. 39

Stanisław Skoneczny

ZMARTWYCHWSTANIE TON SPRAWIEDLIWI

str. 46

Zbigniew Bieńkowski

RYGOR I JASNOŚĆ

str. 49

Janina Rosnowska

STARCIE Z RZECZYWISTOŚCIĄ

str. 56

Jan Józef Lipski

O POEZJI TYTUSA CZYŻEWSKIEGO

str. 63

Archiwum

NIEZNANY LIST DOMEYKI DO MICKIEWICZA

(podał do druku i opracował *Janusz Odrowąż-Pieniążek*)

str. 81

Henryk Markiewicz

PORTRET KRYTYKA SUMIENNEGO

str. 84

Zygmunt Greń
DANIELA DEFOE MODEL BOHATERA
str. 111

Książka miesiąca

Andrzej Kijowski
WIELKI ŚWIAT TRAVNIKA
str. 118

Wśród książek
MUZYKA WŁODZIMIERZA SŁOBODNIKA — *Arnold Słucki*
str. 125

OD „PIERŚCIENI" DO „TRĘDOWATEGO" — *Bogdan Ostromęcki*
str. 129

WIERSZE JANA HUSZCZY — *Janusz Sławiński*
str. 132

NA PRZYKŁAD „SENTYMENTY" — *Danuta Danek*
str. 136

NOSTALGIA CZY NEURASTENIA? — *Stefania Podhorska-Okołów*
str. 138

OD MONT-BLANC DO ŁAZIENKI — *Henryk Bereza*
str. 140

„JAK TAM BYŁO"? — *Wojciech Natanson*
str. 143

GAŁCZYŃSKI ZRACJONALIZOWANY — *Jerzy Kwiatkowski*
str. 145

JEDNOZNACZNOŚĆ I TOLERANCJA — *Włodzimierz Maciąg*
str. 149

Z WARSZTATU INFORMATORA — *Zbigniew Pędziński*
str. 152

Na widnokręgu

PISARZE W EUROPIE — *Jarosław Iwaszkiewicz*
str. 155

PRZEGLĄD PRASY — *Andrzej Kijowski*
str. 156

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY
str. 159

Noty
str. 174

REDAKTOR NACZELNY
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

Stanisław Jerzy Lec

TARNOPOL 1943

Może fałszywi Cyganie?
Wwędrowali do miasta
w ordynku, koniki strzygły
uszami.
Pod Zamkiem na stałe
osiedli, polegli, legli.
Koczuje w pamięci
sito wystrzałów,
miedź krwi wystukana echem,
w zmierzchu tylko bezkonne dyszle
wydrelowanych z życia wozów wskazywały
kierunek.
Z czoła spływały mi gwiazdy,
gdy wozy ciągnąłem w odwrotną bliskość świata,
popychany cygańską tęsknotą
i kolbą esmańską.

Z LEKKA KABOTYŃSKIE, LECZ MIŁE WSPOMNIENIE PRZED NEKROLOGIEM

Gdy odwróciłem oczy
ukradł mi z nich siebie
podrzucił jednak po latach
swoją klepsydrę
na której widniał zwykły zawód: urzędnik
zamiast: Nikt.
Co zdołał wywieść się z niebytu
swoją własną wolą
zmuszając mnie
do stworzenia

tej oto fikcji
ewokującej odciski jego palców
na młodej mojej dłoni.
Nic nie pamiętam o nim
zaludnił jakąś chwilę podolską
gdy cień fary
padał na kurzem podkuty turkot
kończył się jarmark
na którym sprzedałem wielką miłość ku Niej
sobie samemu za dreszczyk wyrzeczenia.
Między dwoma uderzeniami dzwonu
bawił mnie rozmową o czymś jarmarcznym.
Poza tym chyba nie istniał.
Wspomnienie jest jednak prawdziwe.

PRZESZEDŁ DZIEŃ

Mogłem być grozą,
mogłem mimozą,
niebem, piekłem,
przyjacielem, wrogiem zaciekłym,
Tobą,
sobą.
Przed kogutami wstałem rano,
zapadła noc. Nie dano.

*
* *

Przeszedł tam i z powrotem czas po naszych
wyciągniętych ku sobie ramionach
i spadł rodząc rzekę
coraz dłuższy był most
między nami
a może trwa niewidoczny
powietrzny
choć nie ma już
po obu brzegach
filarów.

*
* *

Gwiazdy mnie oszukały...
Ch. N. Bialik

Gwiazdy mnie oszukały
o światy świateł
a mogłem potrząsnąć
w Jeruzalem
nocą mojej rozpaczy
i ukamienowałyby mnie
takie prawo ich i powinność
od początku świata.

*
* *

Powietrze w supłach
gesty, gesty
człowiek obskoczony słowami
opędzał się byle czym
by się im odszczekać
za swoje pieskie życie
patrzył ciemno w przyszłość
którą chciał rozsupłać
gestami
ale powietrze zasklepia swe rany.

Stanisław Jerzy Lec

Tadeusz Różewicz

W NAJPIĘKNIEJSZYM MIEŚCIE ŚWIATA

I

Wczoraj rano było pakowanie walizy. Skarpetki, kalesony, cztery najlepsze koszule, chusteczki. Słownik. Potem był przelot. Niedbały ruch ręki francuskiego celnika na lotnisku. Światła w ciemności. Poczuł, że całe jego życie, które tu przywiózł ze sobą, było szare. Ale nie mógł tego powiedzieć swojemu koledze, który skrzętnie zapisywał w notesiku wrażenia zebrane w ciągu dnia. Kolega miał na nogach skarpetki w prążki i od pierwszego dnia mówił o tym, że musi już „wracać do domu". Ludwik złożył starannie gazetę i schował do nocnej szafki.

— Co tam było w mieście? — spytał.

— Wypiłem kieliszek wina i byłem na bulwarze. Olbrzymi wybór damskich pantofli. Chciałbym kupić jedną parę na szpilkach...

— A jak tam było w Casino de Paris?

— Szmira!

— Opowiedz, bracie, oblizujesz się!

— Jakieś pagody, ołtarze i gołe dziwki.

— A co robiły?

— Wypinały się.

— Ale jak?

— Różnie. Słuchaj, musimy powiedzieć, żeby rano zamiast kawy przynieśli nam kakao.

— Daj spokój. — Ludwik wstał z łóżka i podszedł do stołu. „Mesje" dzisiaj mruczał, że nie można w szafie trzymać marmolady. — Opowiedz, jak tam było w tym Casino de Paris?

— Jakieś zamki, lampiony, strusie pióra, gondole... okropne. Słuchaj, to niebywała szmira. Ja ci mówię, że to całe miasto jest takie. Szmirowate.

— A ty co robiłeś dzisiaj?

— Byłem w muzeum.

— Słuchaj, czy ta koszula już bardzo wygnieciona?

— No, bracie, ty już od tygodnia nóg nie myjesz.

— Umyję w bidecie.

— Podobno można tu kąpiel zamówić.

— Nie przyjechałem się tu kąpać — Samuel zaczesał włosy — w kraju będę się kąpał.

Stukanie do drzwi. Samuel poruszył niespokojnie stopami w skarpetkach. Ludwik powiedział: „Proszę".

Do pokoju weszła szczupła kobieta w czarnym swetrze. Samuel siadł na łóżku.

— Cześć — powiedziała — patrzcie, oni są w Paryżu. Nie do wiary! Przyjechali. Co tu robicie? — Pocałowała Ludwika w policzek.

— Byliśmy w Luwrze. Usiądź! Powtórzę ci to, co mi powiedział twój mąż.

— Co powiedział?

— Gerwazy powiedział, żebyś za dużo nie latała po mieście.

— Dobrze, i co jeszcze powiedział?

— Powiedział, żebyś pamiętała o posiłkach i nie biegała... Przyjedzie w czerwcu.

— To mi pisał w liście... co wy tu jecie?

— Bułki...

— Mam banany. Zostawię wam.

— Słuchaj — powiedział Samuel — za banany tutaj płacisz i my nie możemy cię objadać.

— Idiota.

— Dobrze, ale tobie pieniądze z nieba nie spadają.

— Mam się kłaniać Łukowi Triumfalnemu od Mistrza.

— Powinniście jeść sery. Oni mają podobno przeszło dwieście gatunków.

— Ja na serach się nie znam.

— Szkoda, że nie przywiozłem kabanosa — powiedział Samuel i włożył nogi w żółte półbuty — może wyjdziemy na miasto?

— Chodźmy — wykrzyknęła M.

— Do miasta? — Ludwik wzruszył ramionami.

— Zbieraj się! — zawołała M. — Będziesz leżał w łóżku... tu... tu?!

Wyszli z hoteliku. Jechały samochody. Siedziały w nich kobiety. Siedzieli mężczyźni. Psy. Wszyscy wypielęgnowani i piękni.

W słynnej kawiarni egzystencjalistów siedział jakiś gruby gość w okularach. Był szpetny i dziobaty.

Ludwik powiedział do Samuela:

— Słuchaj, to pewnie będzie Sartre?

— Chyba by nie siedział sam.

— Dlaczego?

M. zamówiła trzy kawy.

— Oni tu nie przychodzą — powiedziała niedbale — można spotkać za to różnych Niemców, Austriaków i Polaków. Ten dureń G. też tu wysiaduje.

— Czekaj — powiedział Samuel — schowam się za ciebie... idzie tu znajomy z Krakowa.

— Za późno! — uśmiechnęła się M.

Znajomy z Krakowa stał nad naszym stolikiem z rękami podniesionymi do góry i wpatrywał się z uśmiechem w Samuela. „Ty mnie nie poznajesz?" Samuel miał minę niepewną, choć próbował się uśmiechać. „Owszem, owszem" — bąkał. Ale znajomy z Krakowa ciągle stał z podniesionymi rękami i wołał:

— Co ty tu robisz?

M. uśmiechnęła się drwiąco do Ludwika.

Samuel szykował się do odpowiedzi. Nawet powiedział coś niewyraźnie.

M. podała rękę jakoś bokiem, jakby chciała machnąć na „znajomego". Ten jednak znów stanął przed Samuelem, położył mu rękę na ramionach i stał jak zaczarowany. Dopiero po chwili przysiadł na krzesełku.

— Powiedz, co tu robisz? Tak — zwrócił się do nas — góra z górą się nie zejdzie, a człowiek z człowiekiem...

— Właśnie, właśnie — powiedziała M. i roześmiała się głośno. — Słuchaj, Ludwik, musicie tu jeść banany, pomarańcze i sery. To jeszcze najtańsze. Dwieście gatunków sera! Mogę zamówić, zjesz?

— Może zjem — powiedział powściągliwie Ludwik — ale naprawdę szkoda pieniędzy.

— Boże, jakie głupie gadanie.

Po chwili kelner przyniósł na talerzyku sery. Było tam kilka kawałków różnych serów. Jeden biały z zielonym wnętrzem, jakby wypełniony pleśnią, inny żółty, twardy i śmierdzący... Ludwik powiedział:

— Nogi Walusia.

— Co mówisz? — M. gryzła ser bardzo białymi i ostrymi zębami. Miała w sobie coś z gryzonia.

— Śmierdzi jak noga Walusia — powiedział Ludwik poważnie. Nieznajomy, a właściwie znajomy z Krakowa prawie usiadł na kolanach Samuela. Wpatrywał się w jego twarz, mówił coś szeptem, prawie szczebiotał. Samuel odzywał się dosyć rzadko. Jego słowa były spokojne, dokładnie odmierzone.

— Życie to jest życie.

— Samuel jest osioł — szepnęła niezbyt cicho M. do Ludwika i uśmiechnęła się do Samuela. Ten pokiwał głową na znak zgody.

— Nie będę żarł tego śmierdzącego sera — powiedział Ludwik. — To nie na moje podniebienie. Mam wąchać i całować nogę Walusia?

— Co ty z tym Walusiem?

— To z lasu. W partyzantce był głupi Waluś. Właśnie tak mu śmierdziały nogi.

— Ale ty masz smak! Przy tym zgrywasz się na chłopka.

— Gdzie się tam zgrywam. Nie jem i koniec.

— To zjem sama — powiedziała pogodnie M. — Starczy mi na kolację.

Ludwik wyciągnął z pudełka papierosa i zapalił. Dym ciepłą smugą podpłynął do oka, Ludwik zamrugał i łzy nabiegły pod powiekę. Odłożył papierosa i westchnął. Właściwie nie umiał palić, nie zaciągał się.

W kawiarni było pusto. Towarzystwo przy sąsiednim stoliku rozmawiało po niemiecku.

— Chodźmy gdzie... — powiedziała M.

Samuel i jego znajomy ściskali sobie dłonie i długo potrząsali ręką. Wreszcie „znajomy" wyszedł z kawiarni.

— Chodźmy... — powtórzyła M.

Samuel siedział nad filiżanką zimnej kawy i milczał.

— Ten dziobaty, co siedzi w kącie z gazetą, to nie Sartre, to jest Dziuba z Łodzi. Teraz go poznałam. Chodźcie już... — powiedziała M.

Samuel uśmiechnął się i zawołał:

— Idziemy!

*

Ludwik przyglądał się M. Szła szczupła w czarnej kurtce i czarnych spodniach. Przechodziła przez fale światła. Ostra i szybka.

Różowe i błękitne, czerwone i pomarańczowe światła. Szła w tych światłach i mówiła, ale Ludwikowi ciągle się zdawało, że ona idzie sama. Dumna i odpychająca. Nigdy nie mogli się porozumieć. M. bardzo często nie odpowiadała na pytania. Albo wychodziła z pokoju, kiedy Ludwik właśnie zamierzał powiedzieć coś na temat sztuki. Ludwik czuł się przy niej niepewnie i bronił się równą obojętnością, ironią i bezwzględnością. Zdawało mu się, że M. posiada tajemniczy dar. Podobnie jak różdżka czarodziejska potrafi wykrywać wodę w miejscach dla innych zupełnie niespodziewanych, M. wykrywała w ludziach ich kompleksy i tajemnice. Odkrywała jednym słowem okryte i zasypane dawno urazy. Nie osądzała nigdy tych spraw; uśmiechała się, niedbale machała ręką. Czasem mówiła: „Dureń, świnia, idiota".

Ludwik czuł niechęć do tej kobiety i o to, że manifestacyjnie odwracała się od wszystkich słabości, które były wdziękiem i wabikiem tak zwanej płci pięknej. Jakiekolwiek próby rozmowy na ten temat M. przerywała już nie słowem, ale ruchem ręki.

Jednocześnie Ludwik myślał, że obecność M. w jakiś sposób wpływa na jego życie. Widywali się rzadko, raz na kilka miesięcy. Rozmowy ich były oszczędne. Czasem ograniczały się do powitania i pożegnania. Wielkie szklane drzwi pracowni były zasłonięte. Pewnego wieczora...

— Chcecie zobaczyć obrazy? — spytała M.

Pytanie było niespodziewane, Ludwik słyszał pierwszy raz M. proponującą obejrzenie obrazów. Był też Mistrz. Srebrnowłosy poeta z oczami wiejskiego pastuszka i wyobraźnią Corbusiera. Mistrz podniósł do góry wskazujący palec i powiedział głosem namaszczonym:

— Trzeba Ludwika nauczyć patrzenia na obraz.

Zaśmiał się swoim dziecinnym uśmiechem. Ale tu nastąpiła niespodzianka. Ludwik wzruszył ramionami i odpowiedział niegrzecznie, a właściwie grubiańsko:

— Ja tam nie będę oglądał. Nie obchodzi mnie...

— Ależ panie Ludwiku... — Mistrz podniósł palec do góry. M. nie odezwała się. Tak jakby w pokoju nie było żadnego Ludwika. Otworzyła drzwi do pracowni i wszyscy goście weszli tam. Po chwili odezwały się głosy.

„Mój Boże — pomyślał Ludwik — ten człowiek zupełnie serio opowiada, że mu Madonna Sykstyńska przemieniła oczy... Słyszał głos Mistrza... przed stu laty to samo zdarzyło się Mickiewiczowi, który uważał ten słodki obraz za największe arcydzieło malarstwa wszystkich czasów. Ale Mickiewicz również Machabeuszów uważał za arcydzieło."

Ludwik siedział sam w pokoju Gerwazego i myślał o tym, że oni tam w pracowni za dużo gadają.

W pewnej chwili drzwi do pokoju uchyliły się i ukazała się w nich głowa M. Wysoko pod szyję zachodził czarny pulower i głowa przypominała trochę te cudowne głowy odcięte od tułowia, które jednak mówiły do widzów.

— Świnia — powiedziała M. Jednocześnie twarz jej rozjaśnił uśmiech. Był to uśmiech niezwykły. Tak jakby ustami dojrzałej kobiety uśmiechnął się

młody chłopiec. Policzki M. były prawie czerwone. Oczy zaświeciły i zgasły. M. zamknęła drzwi. Od tego wieczora M. przez kilka lat nie mówiła do Ludwika o malarstwie. Nigdy mu nie pokazywała swoich obrazów i nie zapraszała do pracowni. Ludwik zachowywał się tak, jakby nie wiedział, czym się M. zajmuje. Oczywiście na wystawach oglądał jej obrazy. Ale nie mówił o tym z M. Oboje zachowywali się tak, jakby nie wiedzieli nic o swojej twórczości. Mimo że rozmawiali ze sobą często i wesoło. Na dnie kryło się rozdrażnienie. Gerwazy milczał. Tylko on jeden potrafił milczeć i zachować się lojalnie. Był lojalny w stosunku do miłości i przyjaźni. Ale któż to zauważy w tym świecie, który jest pełen czczej gadaniny! Kiedy wszyscy potrafili o wszystkim mówić, Gerwazy umiał milczeć. Był wyrozumiały, a nawet pobłażliwy.

*

Przed wyjazdem Ludwik spotkał się z Gerwazym. Gerwazy powiedział: „M. podobno biega całymi dniami po mieście, męczy się, a po nocach pracuje. Całą kurację diabli wezmą. Trzeba jej wytłumaczyć...". Przy pożegnaniu dodał: „Zaopiekuj się tam żoną...".

— Słuchaj, stary, przecież wiesz, że nie można się nią „zaopiekować". Wyobrażasz sobie, jaką by zrobiła minę, gdyby się dowiedziała, że mam się nią zaopiekować. Powiedz mi, czy ci się to udało kiedy...

Gerwazy uśmiechnął się bezradnie.

Ludwik szedł teraz obok M. i myślał o słowach Gerwazego. Oczywiście nic nie wspominał o tym, że ma się „zaopiekować żoną". M. prawdopodobnie śmiałaby się tak długo i tak szczerze, że wywołałaby zbiegowisko w stolicy świata.

— Słuchaj — powiedział Ludwik ostrożnie — czy Ty nie biegasz za dużo po mieście?

— Nie.

Ludwik milczał. Samuel szedł dostojnym krokiem w swoim jasnym, przybrudzonym prochowcu. Czasem tylko starał się podwinąć wystrzępione rękawy. Wpatrywał się z natężeniem, prawie jak hypnotyzer, w przechodzące kobiety. Ale widocznie siła magnetyczna jego wzroku była za słaba, bo przechodziły nie tknięte jego spojrzeniem, jak na pokazie mody. Ludwik szedł przygnębiony. Samuel był zaaferowany. M. śmiała się. Kpiła ze strapionych i jakby zawstydzonych min swoich towarzyszy. Była swobodna i wyglądało tak, że nie zwraca uwagi na pięknych panów i jeszcze piękniejsze panie oraz na młodych chłopaków z białymi i czarnymi brodami.

O czym myślała?... Kupili bilety do „Alhambry". Siedzieli na balkonie. Pieśniarka, której z kupra wyrastał pęk czarnych piór, śpiewała mocnym, grubym głosem; wykrzykiwała tekst piosenki. Głos szorstki i ciepły przenikał przez skórę słuchających. Jej ciało, rzucone na deski sceny jak sprężyna, zaświeciło pod koniec przedstawienia. Wilgoć potu pokryła powierzchnię tego doskonałego aparatu ludzkiego.

Ludwik czuł się wypełniony ciężkimi wnętrznościami, zdawało mu się, że nosi w sobie zbyt dużo niepotrzebnych kości, flaków, tłuszczu...

Samuel wzruszył ramionami.

— Owszem, dobra, ale dla mnie zbyt wulgarna.

Pożegnali się z M. przed jej hotelem.

— Zadzwońcie — powiedziała — pa!

Było po północy, kiedy zabrali się do kolacji.

Samuel wycierał chusteczką tłuste ręce i usta. Zjadł dwie sardynki i wytarł kawałkiem bułki oliwę z blaszanej puszki. Odkręcił kurek i prosto z kranu, przechyliwszy głowę, chłeptał zimną wodę. Robił to co wieczór. Nie pił herbaty.

Ludwik powiedział:

— Zwymiotujesz. Surowa zimna woda na oliwę.

— W obozie było gorzej — odpowiedział Samuel. Wytarł twarz z wody i położył się na łóżku. Wyciągnął gruby kajet i jeszcze robił notatki.

— Wariat! W obozie. Jesteś w Paryżu, nie w obozie koncentracyjnym. Zrozum to. Jesteś w Paryżu i jest wiosna. Przyjechałeś tu pierwszy i może ostatni raz w życiu. Masz tu spijać nektar rozkoszy i radości, samą pianę życia!

— W obozie gorzej było — powtórzył Samuel z filozoficznym spokojem — przywykłem do wody. To bardzo zdrowo. Zresztą wyjadę chyba przed terminem do domu.

Ludwik pokiwał głową.

— Znów stałeś przed wystawą z bucikami przez pół dnia, co? Przywykł do wody w obozie, osiołek.

Ale Samuel nie odzywał się. Potem złożył kajet. Rozebrał się i zgasił światło.

— Dobranoc — powiedział i owinął się kołdrą.

— Słuchaj — powiedział Ludwik. — Co powiesz o M.?

— To porządny człowiek...

— Porządny człowiek? Przecież to kobieta.

— Ona jest dla mnie malarzem, przecież ona sama nie chce być kobietą. Porządny, uczciwy człowiek. No, i bardzo utalentowana. Tylko się tak zgrywa...

— Tak.

— Dobranoc. Śpię.

— Śpij, śpij. Najwierniejszy mężu z wszystkich mężów, którzy żyli w tym mieście i popijali oliwę wodą.

— Co mówisz?

— Nic.

— Dobranoc. Jutro idziemy do Luwru. Wstęp wolny.

— Śpijmy. — Ludwik zgasił światło na swojej szafce.

Teraz, w ciemności, przypomniały mu się obrazy M. Była to jej pierwsza wystawa po latach. Na szarej ścianie wisiało kilka obrazów. Ludwik zrozumiał, tu, w tym wielkim, obcym mieście, że M. obnażyła się w tamtych obrazach. Przecież to były jej autoportrety. Ona, taka zamaskowana i niedostępna. Malowała historię swojego organizmu. Czy nikt nie zauważył, że M. malowała swoje ukryte wnętrze i rozwijającą się w nim chorobę? Były to obrazy tkanek i komórek oglądane przez mikroskop. Takich aktów nie malowali jeszcze nigdy. Ciało rozłożone na komórki, włókna nerwowe, naczynia krwionośne. Były to tablice jakby wyjęte z nieznanego podręcznika biologii, z atlasu anatomicznego.

Na kartonie jak na przeźroczystej szklanej płytce widać było krew. Krew człowieka pod mikroskopem. Czerwone ciałka krwi. Płytki krwi. Czarny. Czerwony. Biały. Żółty.

Na innych kartonach przedstawione były kości. Przejrzyste, lekkie i jedno-

cześnie tak skonstruowane, że mogły dźwigać ciężary. Były tam kości długie i krótkie. Kości ramienia, kości śródręcza i kostki palców. M. była podobna do ptaka. Wpawdzie wnętrze jej kości było wypełnione szpikiem. Ale ten szpik zanikał. Może i u niej kości były wewnątrz całkowicie puste i lekkie jak u ptaków. Ale nie tylko kształt zewnętrzny kości zarysowywał się na wielu kartonach, była tam również przedstawiona budowa wewnętrzna kości.

Ludwik czuł, jak martwa forma abstrakcyjna zaczęła karmić się w tych obrazach swoim twórcą. To, co u innych zostało na powierzchni obrazu — pusta forma, zimna i doskonała konstrukcja — w obrazach M. ożyło. Forma żywiła się jej krwią i szpikiem kostnym. Zamieniała się w organizm żywy i zdolny do samodzielnego bytu. W tym samym czasie szkielet M. stawał się lżejszy. Ze szkieletu człowieka przekształcał się w szkielet ptaka. Nie w rozważaniach krytyków, którzy, jak zwykle, mówili o datach, wystawach i nazwach różnych grup, o wpływach różnych malarzy na malarstwo M. Ludwik odnalazł źródło jej twórczości. M. wróciła do natury i czerpała z natury. Była malarką krajobrazów swojego organizmu. Najlepiej tłumaczył ją podręcznik biologii. Budowa człowieka. Budowa szkieletu. Budowa kości. Tutaj była zawarta najdoskonalsza definicja tego dzieła. „...wewnętrzna powierzchnia od strony jamy kostnej tworzy układ misternych beleczek i włókien, tzw. substancję kostną gąbczastą. Otóż okazuje się, że beleczki i włókna kostne ułożone są równolegle do kierunku linii największego ciśnienia i ciągnienia. Podobne zasady widzimy w mechanice, np. w budowie mostów i dźwigów, gdzie umiejętne ułożenie cienkich prętów umożliwia wytrzymanie znacznego nacisku. Ta budowa tłumaczy nam wytrzymałość kości długich na ciśnienie pomimo ich wydrążenia wewnętrznego..."

M. miała na sobie białą bluzeczkę z krótkimi rękawami. Szczupłe ramiona, ostro zarysowane łokcie. Włosy obcięte krótko i... lekko uróżowane wargi. Uśmiechnęła się leciutko i wyciągnęła do Ludwika ręce. Trzymał jej zimne ręce i czuł w swoich drobne kostki palców.

— Słuchaj — powiedział — przecież ci będzie zimno, w tej bluzeczce.

M. nie odpowiedziała. Przechyliła głowę i znów się uśmiechnęła. Pierwszy raz zobaczył jej usta. Stała w otwartym oknie, za nią widać było topole.

Rozległ się wrzask. Ludwik otworzył oczy. Na sąsiednim łóżku leżał mężczyzna z odrzuconą do tyłu głową, z otwartymi ustami. Twarz jego świeciła oblana zieloną polewą. Oddychał ciężko. Dźwigał każdy oddech jak olbrzymi kamień złożony na piersiach. Zabulgotało i z gardła wyrwał się znów chrapliwy krzyk w nieznanej mowie. Przechylił się nad podłogą.

— Co ty?! Co?! — zawołał Ludwik. — Zbudź się! Słyszysz?

— Co? Co jest... — Samuel podniósł się na łóżku. — Co chcesz?

— Krzyczałeś.

— Ja? Krzyczałem?

— Ryczałeś jak zarzynany.

— Co ty mówisz?

— To ta woda na sardynki w oliwie...

— Woda zdrowsza od herbaty.

— Słuchaj, co to za wesoły facet złapał cię w kawiarni? Pewnie kolega ze szkoły, co?

— A, ten... on nie ze szkoły, tylko z obozu.
— I tak z miejsca go poznałeś?
— Ja jego? Nie. On mnie poznał. A ja go dopiero teraz poznałem. Tutaj, zanim zasnąłem, poznałem go.
— Co on ci z taką radością opowiadał? Zupełnie jakby ci się chciał oświadczyć.
— Co on opowiadał? Cieszył się ze spotkania.
— Słyszałem „góra z górą... i tak dalej".
— Właśnie.
— Słuchaj, stary, może pójdziemy do miasta?
— Nie... o tej porze nie można wychodzić.
— Która jest?
— Trzecia.
— Dziś mam telefon z domu o szóstej rano. Trzeba będzie rezerwować miejsca w Locie...
— Za dwa tygodnie.
— Wiesz, Ludwik, ja chyba trochę skrócę pobyt.
— Jedź jutro.
— Jutro nie, ale nie przedłużę pobytu nawet o jedną godzinę. Jutro jestem zaproszony na obiad.
— Kto cię zaprosił?
— Ten z kawiarni, Fiszel.
— Idź. Nie będziesz pił wody z kranu. Wino jest zdrowsze.
— Jak chcesz, możesz iść ze mną.
— Ale! Zadowolony jestem, że nie mam tu z kim bełkotać...
— Śpimy?
— Śpimy. Nie rycz.
— Teraz minęło. Ale jeszcze czasem przychodzi. Żona mówiła, że nie tylko krzyczę, ale uciekam z kołdrą z łóżka. Zresztą ja się już nie liczę.
— Liczysz się, liczysz. Nie ględź.
— Słuchaj, trzeba jutro zjeść te powidła, bo nie można talerzy trzymać w szufladzie.
— Idę jutro do kina, jest film z Ingrid Bergman, może się wybierzesz?
— Do kina będę chodził w Polsce.
— Do kina będziesz chodził w Polsce, nogi umyjesz w Polsce, herbaty się napijesz w Polsce.
— Jutro idę do Luwru. A po południu na obiad do Fiszla.
— W przyszłym tygodniu przyjedzie królowa angielska z mężem.
— „Mesje Eduard" miał dzisiaj, to znaczy wczoraj, bardzo niezadowoloną minę. Wspomniał, że przechowujemy w szufladach dwa talerze i widelec.
— Trzeba kupić szczotkę do butów i pastę.
— Ja wystawiam buciki co wieczór przed drzwi.
— Wystawiasz, ale ci ich nie czyszczą.
— Czyszczą.
— Przypatrz się dokładnie rano. Nędzarz, zachciało się, żeby mu Francuzi buty czyścili. Za te pieniądze! Jutro kupimy szczotkę.
— Nie pójdziesz do Fiszla na obiad?
— Nie.

— Pewnie ci duma nie pozwala? Bóg mi powierzył honor Polaków...
— Jesteśmy tu incognito.
— Ale nikt o tym nie wie.

*

Nie mówili nic do siebie. Ludwik nie wspominał ani słowem o analizach obrazów, które przeprowadził w nocy. Przecież i tak wszystko już sobie wyobraził: i swoje słowa, i reakcję M. Słucha w milczeniu, nic się nie odzywa. Wreszcie przecina. „Gadanie, gadanie. Zawsze, kiedy literaci zaczynają mówić o malarstwie, wychodzą takie plotki." „A może mi nie wolno mówić o obrazach — replikuje Ludwik zaczepnie — może nie wolno?" „Wolno — odpowiada M. — każdemu wolno, ale nie trzeba. Szkoda słów. Całą literaturę dorobił. A tu sprawa zupełnie czysta." „To może sama objaśnisz tajemnice dzieła." „Nie." „Dlaczego?" „Bo mi się nie chce..." — M. zaciska usta i będzie długo milczała. Potem nagle zapyta: „Gdzie jadacie? Dobry był ten ser...".

Ludwik prowadził żywą rozmowę w myślach. Zadawał pytania i sam na nie odpowiadał.

— Chodźmy na kawę — powiedziała M.
— Nie. Nie lubię kawy.
— To się napijesz wina.
— Od wina boli mnie głowa. Pójdę do domu. — M. nie odezwała się. Stali obok kawiarni.

Ludwik myślał z niechęcią o tym, że będą siedzieli przy stoliku. Ostatecznie po co mamy sobie psuć krew. Nie lubimy się.

— Odprowadź mnie.
— Za dwa tygodnie wracamy do domu — powiedział Ludwik — Samuel chciał wyjechać na drugi dzień po przyjeździe, teraz trochę się przyzwyczaił. Miał zresztą rano telefon z domu.
— Dużo malowałam przez te miesiące. Mam sporo obrazów w hotelu. Jak spędzacie czas?
— Samuel chodzi do znajomych na obiady, a ja do kina. Zakupiliśmy szczotkę do butów. Chodzimy do Luwru. A jak twoja kuracja?
— Chodzę do kliniki. W porządku.
— Gerwazy przyjedzie w czerwcu.
— Szkoda, że nie w maju. W lecie tu pusto i zaduch.
— Ma robotę.
— Wiem. Pisał. Chodź na kawę.

Siedzieli przy stoliku. M. paliła papierosa.

— W metro spotkałam Zeta, chciał się schować, ale mu się nie udało. Zaprosił mnie na wystawę. Wystawia tu widoki, obrazki z natury... Kiedy mu się przyjrzałam, spocił się.
— Może pójdziemy?
— Nie. Chyba bym mu dała tam w gębę.
— Za co?
— Za wszystko.
— Myślę, że powinnaś sobie kupić jakąś bluzeczkę. Jakiś strój... Czy nic sobie nie kupiłaś?

— Nie.

— Chodzisz jak zawsze. Tu taki wybór... buciki albo jakieś kalesony koronkowe, do tych spodni.

M. uśmiechnęła się.

— Nie pomyślałam.

Siedziała lekko pochylona. W czarnym sweterku, wytartej kurtce. Ludwik patrzył na jej ręce. Nieruchome. „Czy nie widzi siebie? Co by zrobiła, gdybym jej ofiarował bukiecik fiołków? Może by mi oddała? Bzdury. A może razem z zapałkami schowa do kieszeni. Przecież od kilku lat pragnę ofiarować jej kwiaty." Ludwik kupił kiedyś bukiecik białych leśnych kwiatków i przyniósł w teczce. Wymyślił nawet jakiś żarcik, z którym chciał te kwiatki wręczyć M., ale kwiatki zostały w teczce. Po wyjeździe Ludwik wyrzucił je i żarcik powtórzył samemu sobie...

— Ty nie chcesz nawet rozmawiać o tym, jakie są źródła twojej sztuki, twojego malarstwa. Zabraniasz ludziom o tym mówić. Mówisz, że cię to nie obchodzi, co „ludzie" mówią o twoich obrazach, mówisz, że nie malujesz dla „ludzi". A przecież robisz wystawy. Więc te wszystkie słowa są „inteligencką gadaniną", jak to słusznie określa Gerwazy.

— Za to ty i Gerwazy niby zaczęliście rozumieć ludzi, tylko zamiast dla ludzi, zaczęliście pisać dla durnia. Wasze szczęście, że jesteście trochę porządniejsi od „warszawskich literatów"... tamci to dopiero — tu użyła słowa zbyt pogardliwego, żeby je utrwalić nawet w druku.

— Ludzie są słabi — powiedział Ludwik — musisz zrozumieć. — „Nie wolno rozumieć" — odpowiedziała kiedyś M. Ludwik czuł, że ona ma rację, i że tkwiąc w swoim błędzie, jest lepsza od niego i od Gerwazego.

„Macie za dużo dobrej woli. Trzeba się odciąć od tych tam... nie gadać z nimi."

Tylko odrzucając gadanie o „ludziach" mogła coś zrobić dla nich i dla siebie... Płaciła za to. Nie pomagaliśmy jej w najgorszym okresie. To ona nam pomagała. Jasne. Tak, Gerwazy.

O czym ja tu myślę. Już więcej się z nią nie umówię. Nie chcę. Muszę się od niej odczepić. Zepsuje mi cały pobyt. Ostatecznie wygląda lepiej ode mnie. Widocznie ta kuracja zrobiła jej doskonale. Nigdy tak dobrze nie wyglądała. Zmarnuję sobie cały pobyt. Ona tu siedzi pół roku, rok... a ja mam jeszcze czternaście dni. Ona nie ma prawa. Zjada mój czas. Ostatecznie profesor powiedział, że ma przed sobą jeszcze dziesięć lat. Kto z nas ma zagwarantowane dziesięć lat?

— Ja już idę do domu — powiedział Ludwik.

— Poczekaj, odprowadzę cię.

— Dobrze.

— Łaskawie pozwolił. Ale schamiałeś w tym Paryżu.

— Gadanie, wiesz, co mi Gerwazy powiedział?

— Już mówiłeś.

— Ale muszę ci powtórzyć dosłownie.

M. wzruszyła ramionami.

— „Powiedz mojej żonie, żeby nie biegała za dużo po mieście. Niech pilnuje godzin posiłku i..."

— Powiedz mojemu mężowi, panu G..

— Cóż tak ironizujesz i parskasz, jesteś żoną Gerwazego, a on jest twoim mężem.

— A Samuel jest mężem swojej żony, a twoja żona jest żoną Ludwika.

— Jest, jest... nie jesteś wyjątkiem. Jesteś w pewnym sensie jego własnością.

— Skończmy to.

— Ale ty jesteś dziecinna.

M. coś mruczała do siebie. Ludwik wpadł w doskonały nastrój.

— Z czego się tak cieszysz?

— A z tego, że każdy ma swoją własną żonę albo swojego własnego męża. I ty też jesteś żoną. Ani wołu, ani osła, ani sługi, ani żony, ani żadnej rzeczy, która jego jest. Bądź zdrowa, idę w swoją stronę...

— Ale ty jesteś błazen.

— Przesada.

— Czekaj, tu jeszcze otwarte. — M. wbiegła do sklepu. Po chwili wyszła ze starannie opakowaną paczuszką.

Ulica dalej wyludniała się. Nie było tu sklepów. Tylko bramy domów. Przy krawężniku stały wygaszone puste samochody. Szyba w bramie hotelowej była mleczna i matowa. W szarych ścianach domów zasłonięte okna mieszkań. Wystarczyło przejść kilkaset metrów albo przejechać trzy stacje metra. Za tymi domami znów świeciło i szumiało miasto. Tu była cisza. Tu było szaro, ciemno. Te kamienice były zamknięte. Nigdy się nie otwierały dla „turystów". Między tymi domami stał hotel, w którym mieszkała od kilku miesięcy M.

Stali przed bramą hotelu i milczeli. Nie mieli sobie nic do powiedzenia. Ludwikowi zdawało się w pewnej chwili, że M. odeszła. Zdawało mu się, że stoi sam na płytach chodnika i patrzy w zakratowane okna zamkniętego o tej porze banku. Tutaj nie ma neonów, są mury, zamknięte bramy, zakratowane okna. Człowiek, który stoi na krawężniku, na krawędzi chodnika, nie ma nic do powiedzenia innym ludziom. Nie mówi nawet do siebie. Znajduje się na bezludnej wyspie. Ale na betonie i asfalcie nie odbije się stopa zabłąkanej ludzkiej istoty. Ludzie przechodzą i nie zostawiają po sobie śladu.

Kiedy usłyszał blisko siebie głos, drgnął.

Czy M. mówiła już od dłuższego czasu, czy to były pierwsze słowa? Mówiła wyraźnie. Słowa były jasne, wyraźnie obrysowane i ostre.

Ludwik słuchał tak, jak się słucha gadania o pogodzie, cenach, polityce...

— Czuję się źle... nie, fizycznie czuję się dobrze, ale jest mi źle. Wyskoczyć z okna. Mam takie podłe chwile, że chcę wyskoczyć z okna.

Dotknęła rękawa Ludwika i dodała niewyraźnie:

— Jest mi ciężko.

Ludwik powiedział:

— Wyśpij się, to ci przejdzie.

M. milczała. Stała z pochyloną głową.

Ludwik dodał z rozdrażnieniem:

— Gadanina. Wyskoczyć z okna. Samobójstwo. Byle gadać. Na wiatr. Zawracanie głowy. Wszyscy tylko gadają.

— Przepraszam — powiedziała cicho.

— Śpij dobrze. — Wyciągnął rękę, ale nie poczuł dotyku jej dłoni. M. odwróciła się i szybkim krokiem weszła do hotelu.

Za gotycką wieżą Św. Jakuba węzeł starych wąskich uliczek. Po tych uliczkach spacerują kobiety. Swoje ciała, swój towar obnoszą bardzo pomysłowo. Nawet wytrawni reklamiarze nie potrafią tak wystawić swego eksponatu. Jedna z nich nie tylko nogi miała podniesione przy pomocy szpilkowych obcasów, ale i zadek jakby wsparty na rusztowaniu. Gotyckie katedry, samochody, obrazy, Murzyni, kolumny, wystawy były w tej chwili tylko dekoracją. To wszystko odbijało się od tego tyłka jak od tarczy. Pośladki tej dziewczyny prowadziły ze sobą dialog. Pełen znaczenia, doskonały. Grzywa czerwonych włosów wykuta z miedzi obiecywała zwierzę pokryte czerwoną sierścią. Perłę z ciepła. Fala światła lazurowa i różowa podpływała i unosiła, kołysała ten owoc: zadek dziewczyny. Ludwik siedział nad kawałkiem mięsa, żuł jakieś strawy, zielone liście z oliwą i pieprzem. Pił zimne wino. Cierpkie, rozgrzewało wnętrzności. Ostrzyło. Czuł to całe miasto na podniebieniu. Łykał to miasto. Miasto go wypluwało. Miał za mało pieniędzy. Sycił więc głód pierwszy. Ale nakarmione ciało mściło się na nim. Wczoraj pod złocistym drzewem, w raju chodziło stado nagich, pięknych kobiet. Spadały z nich zasłony. Wreszcie zostały zielone listki i lazurowe muszelki błyskające cekinami. Odwróciły piersi, brzuchy i twarze. Teraz całe grono tyłków poruszało się rytmicznie wśród gałęzi złocistego drzewa. Tam, bliżej sceny widać było głowy łyse i oczy wzniesione. Nad tymi głowami poruszały się nagie, niewinne, upudrowane tyłki.

Ludwik wypił wino. Wsparł się na blaszanym stoliku i patrzał na oświetloną reflektorami wieżę.

„Przecież nie pójdę do niej. Nie mogę iść do hotelu. Nie mam jej nic do powiedzenia. Nie będę przecież chodził ze słowami pociechy. Może parsknąć śmiechem. Prosto w nos. Głupi. Nie mogę tam przecież siedzieć smutny i znudzony. Czy miałem ją pocałować?... Głupstwa." Ludwik poczuł, że w tej myśli było coś nienaturalnego. To tak, jakby miał się całować z Gerwazym. Niejasne, ciężkie uczucie przetoczyło się przez ciało Ludwika.

— Nie, nie — powiedział głośno. Kelner, który myślał, że Ludwik wzywa go w nieznanym języku, podszedł do stolika z bloczkiem.

Szedł nad Sekwaną. W elektrycznym świetle jasne liście kasztanów odcinały się na tle czarnego nieba.

„Z okna chciała wyskoczyć. Takich rzeczy nie wolno jej mówić. Jak pensjonarka."

*

— Co tam było na obiad?

— Szkoda, że nie poszedłeś. Fiszel nawet wspominał.

Samuel leżał w łóżku i notował wrażenia z całego dnia.

— A co tam było na obiad?

— No, bracie, wystawnie. Wystawnie. Ryby. Raki. Ślimaki.

— Nigdy nie jadłem ostrygi.

— Trzeba wszystkiego posmakować.

— Brednie.

— Nawet miseczki z wodą stały na stole, o mało nie wypiłem...

— Mogłeś nogi umyć... jeszcze przed wyjazdem do Ojczyzny.

— Ugadaliśmy się. Ma miłą żonę. Córeczkę i syna. Odwiózł mnie tu do hotelu swoim Mercedesem. Gadaliśmy po polsku. Ta żona raz na mnie, raz na niego patrzy i uśmiecha się, bo myśli, że o „grzechach" młodości mówimy. Na wet się zalotnie uśmiecha. A on gada i gada. Znudził mnie jak cholera.

— Martyrologia, co?

— Wyłącznie.

— Trzeba było się wykręcić.

— Wykręcić! Trzymał mnie za rękę jak narzeczoną.

— No, jak zżarłeś obiad, to musiałeś odrobić... Teraz już nikt nie chce słuchać o „mękach", torturach... Masz pecha. W Paryżu.

— Wiesz, ja jego pochowałem.

— Kogo?

— Tego Fiszla.

Ludwik nalewał herbatę, którą przyniosła mu pokojówka.

— Słuchaj, napij się. Zostanie jeszcze cała filiżanka.

— Piję wodę.

— Niech cię szlag trafi.

— „Pan mnie nie poznaje, przecież pan mnie do grobu złożył. Ja pana poznałem w trimigi. A pan mnie? Widzę, że pan mnie nie pamięta..." Bracie, pamiętałem... Ja go do grobu dźwigałem i zastrzelonego w grobie złożyłem, na innych ciałach. On mówi, że na mnie cały czas patrzał. Tak było. Najpierw my nosiliśmy, potem następni nas nosili. Mnie nie zdążyli. Pełno żywych chowali. Ziemia czasem tak się ruszała, podnosiła się i opadała, jakby ją ryło tysiąc kretów, a to byli niedobici, żywi. Ziemia oddychała jak człowiek. Fiszel po obiedzie wspominał o obozie i o tym wszystkim jak o pierwszej miłości. I ta żona. Jeszcze zupełnie przystojna. Uśmiecha się do ciebie. Wino, owoce południowe. Synek, córeczka... Wiesz, my tu za długo siedzimy w tym Paryżu.

— Wariat. Wniosek wyciągnął.

— Muszę zadzwonić do domu.

— Dzwoń, dzwoń. Powiedz, że kupiliśmy sobie szczotkę.

— A ty co robiłeś? Siedziałeś w kinie?

— Z M. byłem na spacerze. Odprowadziłem ją do domu.

— I jak ona?

— Czy ja wiem. Głupstwa gada.

— Miasto dekorują. Na każdej wystawie kolorowa fotografia Elżbiety albo całej rodziny królewskiej. Ten Filip łysieje, ona milutka.

Ludwik pisał kartkę do Gerwazego:

„Drogi Gerwazy. Jesteśmy więc w Paryżu. Widziałem się z Twoją żoną. Powtórzyłem wszystkie Twoje zalecenia. Wysłuchała ich bez nabożeństwa. Wygląda lepiej od ciebie. Jest zdrowa i czerwona. Coś tam wprawdzie narzekała na »stan duszy«, ale to sprawy psychiczne, nadwrażliwość artystyczna, babska gadanina itp. Za dwa tygodnie wracamy do domu. Trzymaj się".

— Zostawiłem ci dwie sardynki w pudełku — powiedział Samuel — Byłem dziś w Luwrze. Zamknięte. Zwożą całe skrzynie kwiatów. Doniczki owinięte w różową, marszczoną bibułkę. Udekorują pewnie galerię sztuki na cześć pary królewskiej.

— Chyba nie obstawią Nike tymi kwiatkami.

— Obstawią, obstawią. I Nike, i Giocondę, i Wenus, i wszystkie słynne arcydzieła. Jeszcze nie znasz ich mieszczańskiego smaku. — Samuel poruszał szybko dużym palcem lewej nogi i notował w ceratowym pękatym notesie.

Ludwik wyciągnął z walizki starą gazetę. Przyglądał się swojemu koledze z jakąś wewnętrzną pogodą a nawet radością.

— Patrzę na ciebie, stary, i myślę, że dobrze się stało.

— Co?

— No, że jesteśmy tu razem. Czy zauważyłeś, że się nigdy nie kłócimy?

— Mówiąc między nami, twój sposób otwierania sardynek mocno mi się nie podoba.

— Opracuj lepszy.

— Kluczem zbyt gwałtownie nie można operować.

Ludwik zamknął oczy. Potem uśmiechnął się.

— Słuchaj, stary, jesteśmy w Paryżu, co?

— Nie przesadzaj z tym Paryżem.

II

M. siedziała na podłodze. Plecami odwrócona do okna. Przed nią leżały kartony. Pracowała cały dzień. Teraz była zmęczona. Siedziała na starej jesionce z głową opuszczoną, z rękami splecionymi na kolanach. Zaniedbywała klinikę. W zeszłym tygodniu przyszło wezwanie podpisane przez samego profesora. Do badania krwi. Przypominano jej, że jest chora. M. zapomniała o tym, pracowała. Teraz siedziała z zamkniętymi oczami. Nie zapalała światła. Rzadko pozwalała sobie na takie niekreślone jasno chwile, nie cierpiała „nastrojów".

„Co chcesz przez to wyrazić? Pytają, co chcę wyrazić, tłumaczą moje obrazy według swojego widzimisię. Nic nie chcę wyrazić." M. potrząsnęła głową, jej krótko ostrzyżone włosy nastroszyły się. „Nic nie chcę wyrazić, to one mnie wyrażają. Te ostatnie są jasne i wesołe, ale wypiły ze mnie światło, życie, zostawiły kukiełkę ubraną w starą jesionkę i wypchane na kolanach spodnie. Ja jestem w tych obrazach, a nie w tej skórze, w tych szmatach... Gerwazy dobrze by zrobił, gdyby teraz przyjechał i podał mi kolację."

Wiedziała, że na stole leżą owoce, ser i wędlina, ale nie chciało jej się ruszyć z miejsca. Chciała, aby podał jej na dłoni owoc, i pragnęła dotknąć wargami jego skóry. Tak karmi się koniki w cyrku, dostają na dłoni białą kostkę cukru za swoją trudną pracę; tworzą czyste piękno w ruchliwym świetle kolorowych reflektorów. „Ten Zet wystawia tutaj ojczyste polskie pejzaże. A moje obrazy, moje kolory? Czemu musiałam ich tak bronić?

M. podeszła do okna. Na dole widać było kawałek chodnika i kamienie jezdni. Oparła się dłońmi o ramę okna i patrzyła w dół na ulicę, nic się tam nie działo ciekawego. M. wychyliła się z okna, palce zaczepione o futrynę zagięły się, coraz mocniej zaciskały się na okiennej ramie. Ciało pod paznokciami pobielało, odpłynęła z nich krew.

W dole zadźwięczało, jakby ktoś uderzał żelazem w kamień. Był to dźwięk niespodziewany, wielokrotny. Dźwięk ten wpadał w ciągły szum motorów. M. zobaczyła w dole złote hełmy. Z cienia wjeżdżali w krąg światła ulicznej lampy jeźdźcy. Podkowy uderzały w granit. Dzwoniły. Purpurowe kity falo-

wały nad złotymi hełmami. Oficer w białych rękawiczkach z obnażoną szablą tańczył na karym koniu, za nim płynęła fala jeźdźców, obłe zady świeciły jak czarna woda. Srebrne, wygięte szable, złociste trąbki, kucie żelaza o kamień, gwiazdka ostrogi na lakierowanym bucie ostatniego jeźdźca. Z okna szedł chłód. Słyszała coraz cichsze uderzenia końskich podków o kamień. Zaświeciła światło. Podniosła z ziemi jesionkę, była gruba, jesionka w „jodełkę". M. przyjrzała się jesionce i zarzuciła ją na ramiona.

Ludwik przeglądał starą gazetę, którą przywiózł z kraju przed dwoma tygodniami. Jeszcze raz czytał wiadomości o noworodku wyłowionym w Sanie. „...Dzieci natychmiast wyłowiły ten słój, ku swemu nieopisanemu zdumieniu i przerażeniu znalazły... zwłoki noworodka hermafrodyty z dwiema głowami. Przy czym jedna z nich wyrastała z okolic prawego obojczyka..."

Jeszcze raz patrzał na te litery i słowa.

— Czytasz?

— Aha.

— Co tam na świecie nowego?

— A nic. Noworodka wyłowili...

— Widziałeś tablicę w tym domu na podwórku?

— Widziałem.

— Mickiewicz pisał tam *Pana Tadeusza.*

— I cóż tam jeszcze widzisz?

— Staruszek maluje swoje kwiaty, a żona mu teraz przyniosła śniadanie. Zasłonili okno.

— Nie podglądaj.

— On ten bukiecik maluje już od dwóch tygodni. Co dzień od 8 rano do 12-tej w południe i od 14 do 18-tej.

Samuel położył się. Zdejmował buty.

— Cholernie mnie bolą nogi. Cały dzień wczoraj łaziłem. Mówisz, że nie było telefonu.

— Nie.

— Poznałem wczoraj słynnego filozofa. Pana Golde. Ofiarował mi swoje książki.

— To te trzy? Grube?

— Tak.

— A co on pisze? O czym?

— Filozof. Bardzo znany w tutejszych kołach. Stworzył nowy system filozoficzny. Ogłasza w najważniejszych periodykach.

— Przeczytasz?

— Jeśli tylko znajdę chwilę czasu.

— Lepiej mu oddaj te książki. Nie zmieścisz do walizki.

— Jakoś się upcha.

— A ten jego system na czym polega?

— Niejasny.

— Niejasny? Opowiadał ci?

— Nie, mówił o kłopotach materialnych, o chorobie żony...

— Nie zmieścisz wszystkich książek. Baruch też ci obiecał swoje pięciotomowe dzieło o martyrologii...

— Może zapomni.
— Autorzy nie zapominają o takich prezentach.
Samuel leżał z zamkniętymi oczami.
Rozległo się ostre stukanie do drzwi. Tak stuka M.
M. usiadła w fotelu. Skrzywiła się.
— Duszno tu u was, śmierdzi jakoś.
— Sera nie jadamy.
— Skarpetkami.
Samuel leżał z zamkniętymi oczami. Nad jego głową na ścianie wisiała czarna skrzynka telefonu. Ludwik zmywał talerzyki nad umywalnią. M. czytała francuskie czasopisma wykrzykując patetycznie: *„Vive la Reine!"... „a vu la foule de Paris palpiter comme un grand coeur!"*.
Nagle spytała Ludwika:
— A temu co się stało?
— Biustonosza nie znalazł.
— Czego?
— Ty pewnie nie wiesz, co to jest... to takie nosidła do noszenia piersi.
— Słuchajcie! Słuchajcie! *„Vive Philip!... Comme il est grand!..."*
— Samuel szukał biustonosza bez ramiączek i nie znalazł. Pół dnia za tym chodził... Ten Paryż to dziura, co?
— Nie gniewajcie się, ale nie będę z Wami rozmawiał — powiedział Samuel.
— Co, brzuch go boli?
— Biustonosza nie znalazł i telefonu nie miał z domu — odpowiadał za Samuela Ludwik.
— Telefonu?
— On czeka na telefon z domu.
M. rzuciła gazety na Samuela.
— Nie wstyd ci, stary dziadu?
— Będę tu leżał, dopóki nie doczekam się do telefonu. Dziecko, żona w domu...
— A kiedy miałeś ostatni telefon?
— W zeszłym tygodniu.
— Idiota! — M. wzruszyła ramionami.
— Ty zawsze udajesz — powiedział Samuel — udajesz, że nie jesteś matką i żoną, udajesz obojętną. Z tym malowaniem też pewnie udajesz.
— Ale on jest bałwan, prawda, Ludwiku?
Samuel uśmiechnął się pogodnie.
— Nic mnie nie obchodzi król, królowa i cały wasz Paryż. Czekam na telefon.
— Patrz — zawołał Ludwik do M. — patrz, jakie piękne rogi rosną na czole tego idealnego męża... jego cała dusza siedzi w pantoflu na szpilce.
— Nic więcej nie mam — powiedział Samuel spokojnie.
— Pieprzenie w bambus — wrzasnął Ludwik.
— I po co wy tu siedzicie, widzieliście coś ciekawego?
Samuel zamknął oczy i złożył ręce na piersiach.
— Ludwik widział parę królewską, niech ci opowie.
— Widziałem kawałek.
— Jaki kawałek?
— Widziałem jedną rękę. Lewą rękę królowej w długiej, białej rękawiczce...
— I co jeszcze?

— Kapelusik. Zresztą może to nie była ręka królowej. Cholerny tłok.

— Może to była noga Filipa? — zainteresowała się M.

— Był cholerny tłok. Sto tysięcy. Morze głów, jak to się mówi. Pojawili się w tym morzu sprzedawcy peryskopów. Las tekturowych kominków nad morzem głów. Bardzo krzyczeli. Nie kupiłem peryskopu ani nie wlazłem na drzewo. Właściwie nie widziałem się z królową.

— A ta ręka?

— Rękę widziałem. Diabelny tłok. Dwoje staruszków bez peryskopu. Wspinają się na palce, a nawet na moje plecy. On w psim futerku, a ona w koronkowej białej chuście na głowie. Oczy błyszczą. Gadają do siebie po rusku. Nadepnęli mi na nogę i *„pardon, pardon"*, a ja: *„niczewo, babuszka"*. A oni: *„korolowa i korol uże prajechali?"*. Patrzę na stare, siwe dzieci i ustępuję im miejsca. Postałem jeszcze chwilę i poszedłem w boczną pustą ulicę. A oni tam zostali, żeby „korolowę i korola" zobaczyć. Czekają już tak czterdzieści lat. Poszedłem do kawiarni.

— Co jadłeś? — spytał Samuel.

— „Wę roż ordiner" piłem, przepraszam za złą wymowę. W lokalu było pusto. Chłodno i pusto. Siedziałem i piłem wino. Chciałem się upić.

— Z powodu?

— Że już nie ma przeszłości. Wszystko zaczyna się jeszcze raz... w Paryżu.

Samuel poruszył nogą.

— Jego po winie boli żołądek i głowa. Nie może pić i nic z niego nie będzie.

— Piłem to wino, aż wreszcie utopiłem w nim siebie, Łuk Triumfalny z napisami: Polotsk Krasnoe Ostrolenka... Korolowę i korola. Czerwone wino, czerwone morze i tysiące tekturowych peryskopów nad falami...

Samuel sięgnął po notes.

— Wieszcz improwizuje — trzeba zapisać.

— Zapisz, bo nie powtórzę.

— Dużo cię kosztował ten bankiet?

— Trzysta franków.

— A kelner stukał palcem w stolik — zapytał Samuel — „napiwek!"?

— To była kelnerka i nie stukała.

— Ja wiem, dlaczego on pił — powiedziała drwiąco M.

— Nic nie wiesz.

— Wiem. Jakbym tam z tobą siedziała.

— Nie wiesz.

M pogładziła Ludwika po głowie.

— Biedaczek.

Samuel zamknął oczy. Oni nie wiedzą, co to jest woda. Nie wiedzą, co to jest powietrze. Nie wiedzą, co to jest chleb. Zupa. Nie wiedzą, co to jest łóżko, stół, cebula. Nie wiedzą, co to jest ciało, śpiew, kwiat, dziecko. Nic nie wiedzą i nie będą wiedzieli. Śmieją się, że czekam na telefon, bo nie wiedzą, że to jest dla mnie zbawienie, nie mam innego nieba. Gdybym im powiedział: „ludzie, ludzie, ratujcie mnie, umieram", dopiero byłby śmiech. Przecież nie mogę im mówić, że umieram — bo wyleguję się w łóżku po dobrym obiedzie, a wieczorem wybieram się na *Le mariage de Figaro*. Umarłem, a oni tego nie widzą. Nigdy nie będą wiedzieli, co to jest załoga śmierci, mieliśmy

skórzane paski ze sprzączką, które zakładało się na ręce trupa, grunt był piaszczysty, trzeba było wyciągać zwłoki z komór, wlec je aż do grobów. Gdy kopaliśmy groby, przygrywała muzyka. Co to jest „Muzyka"? Orkiestra składająca się z sześciu muzyków grała zazwyczaj między komorą gazową i grobami piosenki: *„Es gehet alles vorüber, es gehet alles vorbei"* grali na skrzypcach i fletach. Czy prawdą jest, że cyklon miał takie właściwości, że z płuc buchała krew, a z odbytnicy kał? Tak. *Sport machen! Mützen auf, antreten, wegtreten, rechts um, links um, ein, zwo, auf, nieder, rollen, hüpfen, hüpfen, Knie beugen, Augen rechts, ach Mensch, Mensch, Mensches Kind... du Kerl, du Schlafmütze, du Drecksack, du Arschloch, dummes Zeug, Schweinhund, links, links, ein, zwo, drei, vier, links! Krematoriumsfleisch, alte Pipe, alte Hure, alte Latrine, du Pechvogel, links, links, ein, zwo, drei, vier, links.*

Tadeusz Różewicz

Leopold Lewin

RĘCE CHACHULSKIEJ MADONNY

1

Z jakiego gniazda sfrunęły srebrzyście
Dwa skrzydła roztulone?
Z jakiej topieli dwa liliowe liście
Wiatr przywiał na ikonę?

Pamiętam twoje dłonie
Od pierwszej kołysanki,
Dłonie — wybawicielki,
Dłonie — samarytanki.

Dłonie — skrzydła jaskółcze,
Dłonie — liście liliowe,
Ustrzegły moje serce,
Ustrzegły moją głowę.

2

Przez Gruzję i przez Polskę
Przeszły ognie i miecze,
Tryskała krew na ziemię,
Lały się łzy człowiecze.

I tylko twarz i dłonie
Gruzińskiej Matki Boga
Oszczędził miecz najeźdźcy,
Ominęła pożoga.

Znam ja te czułe dłonie
Od wczesnego dzieciństwa,
Dłonie — skrzydła dobroci
I skrzydła macierzyństwa.

3

Dłonie matki-Gruzinki
I matki-Polki dłonie,
Tkliwych skrzydeł dobroci
Niepamięć nie pochłonie.

Dłonie matki-Gruzinki,
Matki-Żydówki dłonie,
Cierpiące, kochające
Dłonie świętej w koronie.

4

Ręce — łagodne płatki,
A źródła wielkiej siły.
To ręce mojej matki —
W piecu się spopieliły.

Srebrna ich podobizna
W stolicy Gruzji skrzy się.
Jak utracona ojczyzna,
Po nocach śni się.

Leopold Lewin

Stanisław Piętak

KLĘSKA

I

Zacząłem odwiedzać Antosię dopiero w czasie jej przewlekłej choroby. Leżała już przeszło miesiąc. Mówiono, iż Antosia choruje dlatego, że ją potłukł i sponiewierał szofer Wojda, niedoszły jej mąż, z którym zerwała dosłownie w ostatniej chwili, kiedy wybierała się do ślubu.

Przychodziłem codziennie. Już od progu opowiadałem jej wesołe historyjki i śmiałem się beztrosko. Widziałem, że sprawiają Antosi prawdziwą przyjemność te moje odwiedziny. Nie rozmawialiśmy nigdy o przyczynach jej długotrwałej choroby, bo ani ja, ani Antosia tym bardziej nie kwapiliśmy się do tego.

— Pozdrowienia masz od mojej chrześnicy — tak zazwyczaj rozpoczynałem rozmowę.

— Co? Mirka już mówi?

— Jeszcze jak. Dzisiaj powiedziała na przykład: „Wujek, gdzie mos cujek?".

Śmieliśmy się do rozpuku obydwoje.

— Cóż to, nie żal ci, że tak siedzisz przy mnie, mógłbyś pójść do innej dziewczyny, każda by cię z pocałowaniem ręki przyjęła, przecież tyś student — wyrzucała mi zalotnie Antosia.

— Tak uważasz?

— Jeszcze mam przysiąc?

— Jeśli tak, to na pewno pójdę.

Ponieważ Antosia markotniała, poczynałem zaraz głośno się śmiać. — Lecz swoją drogą, po co ja tam będę łaził, wyglądam w tych swoich tenisowych spodniach jak czupiradło, prosięta się boją, gdy mnie widzą.

Trzymaliśmy się od siebie z daleka, raz przecież, kiedy Antosi uczyniło się słabo, podbiegłem szybko i podtrzymałem ją. Udawałem, że się uśmiecham i jest mi wszystko obojętne, w istocie zadrżałem od stóp do głów.

Jeszcze tej nocy zaczęliśmy żyć ze sobą.

II

To, co przeżyłem z Antosią, nie wydawało mi się już po paru dniach tak upragnione i radosne, jak do niedawna, począł mnie nękać cały rój wątpliwości.

„Muszę z Antosią spokojnie porozmawiać — myślałem. — Bo czy my się naprawdę kochamy? Ja mam lat dwadzieścia dwa, ona osiemnaście. Jakież będzie z nas małżeństwo? I czy może być małżeństwo? A poza tym, jestem krewnym Antosi, i to bliskim. Na wsi kosym okiem patrzą na takie stadła..."

Ubrałem się pośpiesznie i wyszedłem na wieś. Byłem już w pobliżu gospody, kiedy naraz posłyszałem za sobą czyjś krok szybki i ostry.

— Panie Sobczak!

— Jakimż ja jestem dla ciebie panem? — odparłem, zatrzymując się na drodze. Przede mną stał szofer Wojda, hardy, odświętnie ubrany.

— Ano łajnem takim, jak ja, nie jesteś — zaśmiał się wyzywająco. — Podoba mi się mówić tobie „pan" i będę mówił, nie spodoba się, to powiem odpowiednio inaczej.

— Stój! — krzyknął, widząc, że zabieram się do odejścia.

Uniosłem rękę ze zniecierpliwieniem. — Jak masz mówić, to mów — szepnąłem.

— Do gospody chciałem cię prosić.

— Nie mam czasu.

— Mam ważną do ciebie sprawę — ostro już przemówił Wojda i uczynił ruch, chcąc mi zagrodzić drogę. — Mam ważną sprawę — powtórzył.

Ruszyliśmy szybkim krokiem ku gospodzie. Wojda gwizdał i nie odzywał się już ani słowem. Kiedy usiedliśmy, kopnął kota, który zaplątał mu się pod nogami, i zamówił półlitrówkę czystej i kiełbasę.

— A może dla twojego pańskiego żołądka kiełbasa niedobra — no, to i szynki trochę.

Rozsiadł się szeroko i nie zdejmując beretu nalał w szklanki aż po sam brzeg. — Cóż pani taka dzisiaj, jakby szczura zjadła? — zwrócił się do kelnerki.

— Powoli, pana zawsze muszą się trzymać jakieś ordynarności — ofuknęła go kelnerka, stawiając już wódkę przed nami.

Ująłem szklankę i udając zucha, podniosłem się z krzesła.

— No, Bolek, trzeba wypić za czyjeś zdrowie.

— Właśnie. A więc za twoje. Nie życzę ci za dobrze, ale na wszelki wypadek — bach!...

— Czy ty, Bolek, wiesz, że my jesteśmy krewniakami?

— Tak? Jak psa kocham, ktoś się omylił na pewno.

— Babka twojej matki i ciotka mojego dziadka były siostrami.

— Pluć nam na to. Co ci też, Marcin, przychodzi do głowy?

Wojda zjadł już z pół kilograma kiełbasy, wypił drugą szklankę wódki i nanaraz zerwawszy się ze stołka krzyknął:

— Ja wróbla nawet zastrzelę w powietrzu, czy ty zdajesz sobie z tego sprawę?!

Uśmiechnąłem się bezradnie.

— Nie rozumiem.

— Powiedziałem, ja i w powietrzu trafiam do wróbla.

— Człowieka jednak nie zabiłeś?

Wojda podbiegł w tej chwili do stołu, napełnił szybko szklanki i podniósł rozpalone oczy na mnie.

— A ty skąd wiesz o tym?

— Ja tylko wierzę, święcie wierzę, że nie...

— Nie zabiłem, ale mogę zabić, zapamiętaj to sobie, szczeniaku.

Znów dłuższy czas nie powiedzieliśmy do siebie ni słowa.

— Przecież nie będziemy siedzieć przy pustych szklankach — wybąkałem krzywiąc się. Podniosłem się i wyszedłem do bufetu po nową flaszkę alkoholu.

— Nie uciekłeś? No, odważny chłop z ciebie — zamruczał Wojda, kiedym wrócił.

— Dlaczego to miałbym uciekać? — oburzyłem się.

— Jak to, nie boisz się tak siedzieć ze mną?

— Wiesz, trochę mam stracha, ale naprawdę to nie wierzę, byś żywił względem mnie złe zamiary.

— Nie kapuję.

— Przecie lubisz mnie, wiem o tym dobrze.

— Do cholery, właśnie, lubię cię, dlaczego tak się dzieje?

— Jesteśmy krewni, bądź co bądź coś to znaczy. Bo, jak to mówią, kruk krukowi oka nie wykole.

Wypiliśmy znowu. Tym razem ja przewodziłem. Co chwila zanosiłem się histerycznym śmiechem i pociągałem Wojdę za ramię.

— Ach, mnie już anieli biorą w powietrze — zawołałem. — Ululany jestem jak ta gwiazdka na niebie. „O, gwiazdeczko, coś błyszczała" — zaśpiewałem fałszywym głosem.

Wojda siedział w milczeniu, ale w pewnej chwili porwał się na równe nogi i chwyciwszy talerz z kiełbasą, rzucił nim przez otwarte okno w siedzącego na śliwce kota.

— Co ty robisz? Takie dary mateńki-ziemi marnujesz?

— Diabłu na tyłek to, nie piję już — wyrzekł ponurym głosem Wojda. — Ty też nie będziesz pił.

— Nie, ja muszę pić — zapiszczałem. Byłem już bliski uczynienia jakiegoś niepoczytalnego kroku.

— Pani Franiu, pani Franiu! — zawołałem. — Jeszcze dwie szklanki... Czy ty zastanawiałeś się kiedy — zwróciłem się do Wojdy — rozmawiasz sobie, jak Bóg przykazał, a tu równocześnie wydaje ci się, że trzymasz kogoś wpół i hulasz tak, aż się sala trzęsie?...

— Masz wesołe myśli — rzekł Wojda i nagle ścisnął mnie za łokieć. — Jak tam Antonina?

— Kto? — wybełkotałem. Ogarnęło mnie takie przerażenie, że chwyciłem się futryny okiennej i wychyliłem na dwór.

— Antonina — powtórzył Wojda i zbliżył się do okna.

— Nic. A co, ty już do niej nie chodzisz?

Wojda wpatrzył się we mnie przenikliwymi, siwymi oczyma i nie dał mi ani kroku postąpić dalej. Drgały mu mięśnie na twarzy, broda pochyliła się gwałtownym ruchem ku piersi.

— Zresztą powiem ci prawdę, ona cię już nie kocha. To i pewnie lepiej, co — ty podobno przecież zacząłeś chodzić do Walerki Kitówny, do Borowa?

— Coś ty powiedział?

— Ano, że ty do Walerki... Ha, baba jak okręt, wszystko jest na niej. Bolek, powiedz mi, gdzie tu są takie dziewczyny do wszystkiego? Nie masz pojęcia, jak przepadam za takimi.

Wyskoczyłem naraz na środek sali bijąc obcasami i odgarniając czuprynę zatańczyłem szaloną polkę.

— Ech, tfu! — zaśmiał się Wojda. Skierował się ku stołowi i przechylił się ku mnie. — To ciebie nic nie obchodzi Antosia?

— Co? Kto? — zakrzyczałem i zatrzymując się w tańcu, rozkraczyłem się na środku sali.

Śmiejąc się ciągle, sprostował Wojda swą gibką, wysoką postać i uderzył mnie kułakiem w plecy. — Pomyśl, ubzdurałem sobie, że ty się masz do Antosi — i że coś zaszło między wami!

— Nie, nie, klepnij mnie w łeb, nie uwierzę, iż taki dureń z ciebie.

Zaśmieliśmy się i zamówiliśmy równocześnie jeszcze flaszkę wódki.

III

Spotkanie z Wojdą skłoniło mnie do tego, że począłem unikać Antosi. Postanowiłem bezwarunkowo zerwać z nią i rzuciłem się w wir przypadkowych spotkań, działań i rozrywek.

Z Antosią spotkałem się mimo wszystko. Było to wieczorem, po deszczu, dochodziła już dziesiąta.

Nim zdążyłem odpowiedzieć na jej powitanie, odciągnęła mnie na drogę prowadzącą w stronę rzeki i zaczęła bezładnie żalić się na swój los.

— Już nie wiem, co robić, straszne to wszystko i takie bez wyjścia.

— Jesteśmy krewni — bąknąłem wymijająco.

— Tak. Lecz czy o to idzie?

Naraz zapłakała. — Ja nie myślałam, że ty się ze mną ożenisz, tylko wiesz, tak mi źle, boli mnie to moje życie okropne.

Pokrótce opowiedziałem jej spotkanie z Wojdą, nie zataiłem ni gróźb, ni złorzeczeń szofera.

— Tak mówił? No, on do wszystkiego jest zdolny — zawołała z pogardą czy z dumą, ale wybuchnęła z nienawiścią:

— Ja za niego nie wyjdę za mąż. Żeby nie wiem co, to nie wyjdę.

— Antosiu, ależ na Boga!...

— Ty nie wiesz, on mnie traktuje jak psa. — Zamilkła, a mnie jej słowa przejęły głęboko.

— Masz do mnie słuszny żal — przemówiłem — lecz ja doprawdy nie jestem winien, nie potrafię oszukiwać ciebie i siebie, stawiam to otwarcie.

Nie dokończyliśmy rozmowy, bo ktoś gwiżdżąc nadchodził od rzeki. Podaliśmy sobie ręce i rozbiegliśmy się w przeciwne strony.

— Do jutra, do jutra — dawała mi z daleka tajemnicze znaki.

Nie poszedłem jednak nazajutrz do niej i nie widziałem się z nią długo.

O Antosi zresztą rozchodziły się po wsi przeróżne wieści i plotki, powszechnie mówiono, że wychodzi za mąż za jednego owdowiałego urzędnika z gminy i że szofer Wojda wygraża się przeciw niej gdzie może.

Ujrzałem ją dopiero na festynie pod lasem. Pogoda była wtedy wietrzna, sucha. Wiało, zawiewało piaskiem i kurzem, toteż jak żagle wzdymały się kolorowe sukienki dziewcząt i utrudniały im ruch i taniec.

W ciżbie ludzi dostrzegłem także Antosię, bledsza była, ale i piękniejsza niż

zwykle. Odmawiała wszystkim, którzy chcieli z nią tańczyć, nie starała się wcale tłumaczyć, czemu tak robi.

Podszedł do niej również Wojda i nic nie mówiąc skłonił się chmurnie.

— Nie tańczę — powiedziała bardzo głośno i ze złością.

— Jeszcze zobaczymy — rzucił ochrypłym basem i odwrócił się pośpiesznie. Nie wybrał innej dziewczyny, zniknął jak kamień w wodę, nie widać go było nigdzie. Mówiono, że poszedł pić.

Opuszczałem właśnie koło taneczne, gdy usłyszałem głos Antosi za sobą.

— Wiatr wieje — szepnęła.

— Mam przykre sny. Wydaje mi się, że los mści się na mnie za to, że tak ohydnie postąpiłem z tobą — odparłem, zaglądając z niepokojem Antosi w oczy.

Ona żachnęła się, wypieki, które jej wystąpiły na twarz, jeszcze ściemniały.

— Masz się czym przejmować — przerwała mi. — To przecież głupstwo.

Unosząc się niespokojnie na palcach, powiedziała mi o zerwaniu ze swoim ostatnim konkurentem, a potem jeszcze o innych sprawach, z których nic nie pojmowałem.

— Co mam robić?

Teraz, gdy mówiła, jej głos był niecierpliwy, suchy, twardy.

— Ja bym wybrał Bolka — wybełkotałem.

— Co? A on pchnąłby mnie któregoś dnia nożem we śnie, gdyby się dowiedział, że znów jestem w ciąży.

— W ciąży! Ty w ciąży, Antosiu?

— Tak jest. Nie bój się, to nie z tobą, winien jest... nie, nie mogę powiedzieć. W każdym razie ktoś inny.

Kiedy milczałem, pociągnęła mnie za sobą w stronę pól i tam dopiero zaczęła mówić głośno i już nie uważając na nic.

— To nie ja winnam, to ta moja krew winna, zawsze mężczyźni robili ze mną, co chcieli. Wiesz — ściszyła naraz głos — ucieknę z domu, pojadę w Poznańskie, do PGR-u. Zosia Maziarzówna mnie ściąga. Tam przecie zrobię ze sobą, co będę chciała. Nie martw się — zaśmiała się nieoczekiwanie — ja jeszcze męża dostanę, mam wszakże sześć mórg ziemi i bądź co bądź także jestem ładna, nie?

— Właśnie. Za ładna, za dobra.

— Więc pochwalasz mój plan? — zwróciła się już do mnie z przymilnym, niemal szczęśliwym uśmiechem.

— Tak, bo to chyba najlepsze.

Popatrzyłem na Antosię i zauważyłem, że po moich słowach zmieniła się do niepoznania, pojaśniała, stała się jak dawniej zalotna i przymilna, zaczęła mnie prosić gorąco, byśmy wrócili na miejsce zabawy.

— Napiszę do ciebie, kiedy tylko wyjadę, o wszystkim ci doniosę — zawołała. Zaraz też poprosiła mnie, bym zatańczył z nią, pragnie zapomnieć o swych przejściach, pragnie się bawić.

Nie została już przy mnie, raz po raz widać było w kole tanecznym jej wysoką postać w białej sukni, szła z rąk do rąk bez ustanku. Można ją było posądzić nawet, że jest pijana, śmiała się bowiem głośno i bez powodu.

IV

Nabrałem pewności, że sprawa między mną a Antosią rozwiązała się ostatecznie po mojej myśli, toteż rzuciłem się także w zabawę i tańczyłem dużo, śpiewałem, nadskakiwałem dziewczętom. Już się zmierzchało, gdy Bolek Wojda wywołał ze mną awanturę.

— Hej, smarkacz! — krzyknął i schwycił mnie tak mocno za rękę, że zgiąłem się wpół.

— Klęknij no przede mną.

Nie tyle jeszcze przerażony, co zafascynowany siłą Wojdy, poddałem się jego woli i ukląkłem.

— A teraz pocałuj mnie w buta.

Dopiero teraz zauważyłem, że w ręku szofera błysnął szpic składanego noża. Zrobiłem, co Wojda chciał, ale podnosząc się, ujrzałem niespodzianie rozszerzone, przejęte oczy Antosi. Migały w nich zdumienie i wyrzut, lecz równocześnie taki niekłamany żal i lęk, by mi się co złego nie stało, że wstrząśnięty upadłem i długo pozostałem na ziemi.

Wojda darował mi wtedy, nie pchnął mnie nożem, ale ja przez długi czas nie odzyskałem pewności siebie i nawet po ukończeniu studiów, kiedym się już ożenił, czułem się zhańbiony i do wsi wpadałem tylko na bardzo krótko, nieledwie ukradkiem.

Stanisław Piętak

Ernest Bryll

DEMASKACJA

Nienawidzę koguta
To przecież tylko sam wrzask
— piór kłębowisko
Ułan kurnika

A to podgardle pełne przekleństw
co rano bym podrzynał tępym nożem
I oto cios
jak przez wycięty brzeźniak
rwą śnieg szrapnele napoleońskie
nóg przebieranie
ostatnia spieszona szarża

Albo i zapach ruty
— męczeństwo świętej Eulalii
Przez oczy wywalone
duszy wniebowstąpienie

Potem
o szczęście oskubywania
kocha
lubi
szanuje
i tak wynurza się pióro po piórze
Wenus obrzydliwości

A tak go zobaczyć
pierś bez orderów
bez epoletów skrzydła
kuper odarty z mitów
To gorzej niż generał nagi na paradzie
rów nagły pod Waterloo
zgwałcenie dziewicy

Choć prawdę mówiąc
jest coś ze starej panny
w tych sinych chropowatych udach

Więc prędzej do pieca
Opływając litością
Sosem...
Jak balon dostojnieje
jakby kupiecka fregata
z antypodów odległych
imbir
korzenie
słodka żagli wypukłość.

*
* *

Czymże jest dla mnie Norwid?
— Bo nie Chopin,
co boli,
ale w jego zgrozie tkliwość.
Jakby Bóg płacząc
spowiadał naród z głupoty i zbrodni,
a odpukiwał przebaczenie —

Więc najbliżej
będzie mu drewno konfesjonału,
tak wiosło wbite w bezmyślność jeziora
obrysowuje gładziznę w kręgi
podobne słojom sosnowym.

— Bo nie Słowacki
o poezji w pęcinie wąskiej,
z gromami, które w grzywach noszą
konie rasowe —

Norwid —
on poobrywał pióra moim
smukłym aniołom
na pierzyny zasobne w ciepło
aż po pęknięcie.

Więc najbliżej będzie mu okuta luśnia,
przy wozie nudno poskrzypująca

— a ona w walce bywa
straszniejsza od szabli —

Czymże jest Norwid?
śnieg pod powietrzem
grudniowym jak dzwon
żagiel napięty wyżej
niż twardość marmuru
wiatr, co słowa za lekkie rozwiewa
— albo i kat okrutny,
co nie obiecuje,
że zerwie mnie ze sznura, zanim skonam.

STUDIUM PERSZERONA

To nie gromy kopyt
nie gradowa chmura
po prostu obłoczek
— perszeron

Pomyślcie tylko nozdrza
A tu już po sianie
cyk cyk
świerszcze delikatniejsze niż źdźbło
i konie po bagnistych łęgach
pod wieczór człapią jak pod wiatr
bardziej duchom podobne

Pomyślcie tylko kłęby
To jakby deszcz płynął
po kopułach
jakby w świecznikach lipcowych
pszczół płomyki pogasły

I kto go wie dlaczego
ogon ma piękniejszy niż skrzydła Nike
do wodopoju gnając
— Demon kurzu
Parsknie — jakby po wodzie spiżowej
wiosłem uderzył na płask

Co o kopytach mówić:
przybicie butelki w karczmie
chlapnięcie tęgich łap na zgodę

A posłuchajcie tylko
niż obłoczek
niż dźwięk trąbki
niż dmuchawiec
weselej człapie perszeron

PIERWSZY TRAKTAT OTWOCKI

Zatem pisano nam miłość tak zwykłą
że wróbel by się zawstydził tej szarości
miłość palenia w piecu
ukochanie węgla

zatem pisano nam miłość tak zwykłą
jak pospolitość pierzyny
bo ona
najbliższa będzie naszym uniesieniom
i nie arabczyk co z wygiętą szyją
łabędź muskany uwielbieniem wiernych
nie podźwignięcie stopy
wiotkość kłębą
co baletnica w skoku
smyczek w locie
którym podbijasz skrzydła tonacji lirycznych

od naszej głowę odwracają
boli
uwiera ich dostojność
hańbi niby odcisk
a z nim natychmiast trzeba w pedicury
w miednice pełne ziół
w rasowość brzytwy

od naszej głowę odwracają
boli
trywialność taka jak kredensu nietakt
w nowoczesności wnętrza
ścianach rozłamanych
w kolor filozoficzny

dzisiaj ściany
jak cytat z Kierkegaarda jak dojrzałość Quine'a
Sartre'a co umazany w krem i dym przechodzi
z szarlotką w kącie gęby

ta ściana w pastele
a zanim apogeum gęstość ugru
cytat
pastelem niby panieńską kursywą
(dziewice pisząc listy zwierają kolana)
o dialektyko rozkoszy...
I kredens
ten hipopotam z gębą w oparach konfitur
zwala się między stoły o strzelistych udach
— jakbyś w operze chustkę wyciągnął kraciastą
i w pióra arii smarknął
jerychońską trąbą

od naszej głowę odwracają
kredens
bezpieczniej mijać z daleka
jak mijasz
zabawy
gdzie harmonia
niewybredny bęben
czasami trąbka bywa
w nią najczęściej strażak
dmuchając wrzaskiem podnosi spódnice
ciężko spocone nogi obnaża po barchan
majtek
jest tam raj prostoty jak robota drwala
cierpki jak samogonka zaprawna karbidem

od naszej głowę odwracają
jeśli
już muszą dotknąć to najlepiej w sieni
rękę uścisnąć: no i cóz tom u wos

od naszej głowę odwracają
lepiej
nie wpuszczać takiej na pokoje
często bywa
że kredens zbyt pełen konfuzji
że strażak
który demona muzyki ledwo za pięty capnął
plunie śliną w ustnik
wtedy dźwięk
jakbyś z przeproszeniem pierdnął
jak mysikrólik wzbija się nad tłumem.

Ernest Bryll

Irena Krzywicka

PSY

Choć nic co psie nie jest mi obce, psy nie odegrały wybitniejszej roli w moim życiu. Muszę wyznać, że pies ma, jak dla mnie, za dużo cech ludzkich i to mnie trochę razi. Wolę dzikie czy półdzikie zwierzęta, do których należą koty, zawsze żyjące własnym życiem, zawsze tylko cząstką swojej osobowości zwrócone do człowieka. Pies jest przyjacielem człowieka itd., tylko że ja, na szczęście, mam dość przyjaciół, z którymi w dodatku — co ma pewne znaczenie — można porozmawiać. Życie emocjonalne psa, tak piekielnie intensywne, jest często nużące dla otoczenia. Nie można ciągle kochać i tak bardzo kochać, nie podobna być bez przerwy tak namiętnie kochaną. Pies, niemal każdy, to kłębek nerwów, a takich kłębków, tyle że ludzkich, wiruje całe mnóstwo dokoła, nie licząc nas samych. W pędzie, zgrzycie, wybuchach, podskokach i głębokich zapaściach współczesnego życia tak mało miejsca zostaje dla psa, który cierpi, kocha, denerwuje się, tęskni, pragnie i pożąda obecności. Ta hipertrofia uczuć znajduje pewne regulatory na wsi, gdzie pies ma, po swojemu, bogate życie. Ale w mieście narasta u niego olbrzymia piramida miłości, pod której ciężarem ugina się on i otoczenie. Szczekanie psa na wsi jest potrzebne, może być miłe, zwłaszcza z oddali, w mieście pies, wybuchający jazgotem na odgłos dzwonka albo czyichś kroków, jest klęską. Zresztą właśnie dlatego, że lubię psy, nie mogę patrzeć na nieszczęsnych niewolników w kagańcach i na smyczy, idących ulicą z ponuro zwieszonymi głowami. Duże psy w mieście mają tragiczny wyraz twarzy, małe psy idiocieją, tyją i stają się głupio złośliwe. Słowem chowałam psy jedynie na wsi.

Najpierw były dwa airedale-terriery, Tristan i Izolda. Czarne, podpalane, z sierścią ostrą jak szczotka ryżowa, z prostokątnymi pyskami. Oczki, nieduże, schowane w szczecinie, błyszczały im wesoło, sprężyste, mocne nogi pozwalały podskakiwać wysoko i niemal pionowo, obcięty kikut ogona merdał radośnie. Były pełne życia, wigoru, temperamentu i bardzo głupie. Pędziły tam i z powrotem po ogrodzie, jak wicher, tratując kwiaty, przewracając napotkane przedmioty i ludzi. Kochały ludzi, wszystkich ludzi, nie miały żadnych przesądów klasowych ani zmysłu moralnego. Kochały obcych na równi z nami, kochały włóczęgów, żebraków i złodziei. Skakały na wszystkich, liżąc ich po twarzach i ten nadmiar uczuć, na szczęście, odstraszał niektórych. Nie wszystkich, niestety. Co nocy kradziono owoce w sadzie, a moje psy na pewno witały złodziei z entuzjazmem. Chłopaki wiejskie w biały dzień pruły

siatkę, ogradzającą mój ogród, ku największej radości Tristana i Izoldy. By jednak coś, czego oba psy nienawidziły. Rowerów. Wystarczyło, aby kt przejechał na rowerze po ulicy, żeby oba terriery podniosły alarm na trw gę. Ujadały, zachłystywały się zgrozą i nienawiścią, zanosiły się histeryczn biły głosami w niebo jak dzwony przeciwpożarowe. Potrafiły obudzić nocą n tylko naszych domowników, ale wszystkich sąsiadów. Jeżeli ktoś postaw rower w pobliżu ogrodzenia, następował koniec świata. Wszystkie okrzy rozpaczy, buntu, przerażenia i piekielnego napięcia brzmiały z psich ga dzieli. Trzeba było często w nocy wstawać z łóżka i uciszać histeryka i hist ryczkę, które przybiegały wtedy do nóg, drżące i zgrzane, usiłujące ca swoją istotą ostrzec przed grożącą katastrofą. Natomiast w ciągu tych noc kiedy z ogrodu znikały wszystkie czereśnie czy śliwki albo kwiaty ścięte handel — bywało cicho, jak w łodzi podwodnej.

Tristan i Izolda, na swoich sztywnych, twardych łapach, wpadały do pok wnosząc niezmiennie całe gomóły błota, rzucały się na tapczany, aby odp czać po trudach dzikiego uganiania po ogrodzie, opierały łapy na ramiona gosposi niosącej półmisek, i, kiedy się udało, kradły z kuchennego sto mięso albo zgarniały jednym szerokim rzutem jęzora surowe czy ugotowa kluski. Potem, rade z sukcesu, biegły w sztywnych podskokach znów do ogr du, węsząc brodatymi pyskami po ziemi, żeby pożreć leżące na niej jabłk śliwki czy — o smakowitości! — gęsie, zielone kupki, czasem zresztą niekoniec nie gęsie. Ich odrębnym, osobistym talentem było zbieranie malin. Przy taki stróżach sadu dla nas zostawały już tylko niewielkie porcyjki owoców.

Z resztą zwierząt żyły w wielkiej zgodzie. Kochały koty, nawet z wzajem nością, i nieraz można było oglądać rozczulające sceny wspólnego span wspólnego jedzenia. Zachowała mi się nawet fotografia, na której Wobi całuje w nos Izoldę. Biała, wykwintna, z długim trenem, wznosi małą, su telną główkę i dotyka twardym noskiem czarnej trufli sterczącej wśród wąsó i brody, godnych myśliciela zeszłego stulecia, bowiem Izolda, o wonnym imi niu, miała twarz faceta z epoki wiktoriańskiej, obrośniętą i z krzaczasty brwiami. Tristan był do niej podobny jak dwie krople wody, tylko więks i jeszcze bardziej męski.

Podobnie jak kota — kochały kury. Przez myśl im nawet nie przeszło, to jest rzecz jadalna. Kochały kury i chciały się z nimi bawić. Kładły prze nie łapy płasko na ziemi i opierały na nich łby, patrząc zalotnym spojrz niem na osłupiałą kurę. To było ich zaproszenie do walca. Kuper wysok zadarty, kręgosłup wgłębiony jak niecka, brodata twarz tuż przy zie i nagle sus! Nagle skok! Nigdy przed siebie, zawsze skośnie, bokiem, z uszar po sobie. Ale kury nie rozumieją się na takich żartach. Z przeraźliwy wrzaskiem, z histerycznym łopotem podrywały się do lotu i, wyciągaj długie nogi, gnały przed siebie na oślep, gdzie pieprz rośnie. Tristan cwałow za nimi z radosnym ujadaniem i w takim pędzie, że nierzadko zarywał s pyskiem w piasek i fikał potężnego kozła. Wpadała na niego z rozbieg Izolda i zaczynały kotłować się ze sobą, aż podnosił się słup kurzu jak grzy atomowy. Kura tymczasem z trudem przychodziła do siebie gdzieś pod krz kiem. Nie groziło jej nic wielkiego, ale czasem parę piór z ogona poszł To nade wszystko dotkliwie odczuwał kogut, mocno podskubany, a więc mo no też zdeklasowany w kurniku.

Rozbuchane temperamenty Tristana i Izoldy nie nadawałyby się do miejskiego życia, chociaż kto wie... Ich ojciec, Fryc, był wzorem opanowania. Potężny, wzgardliwy, powolny w ruchach, odznaczał się, w przeciwieństwie do dzieci, wybitną inteligencją. Pochodził z Niemiec. Był psem policyjnym (na długo przed drugą wojną). Sprzedano go, bo okazał się psem bez wartości. Popełniono w okolicy głośne morderstwo. Śledztwo nie dawało rezultatu, puszczono na poszukiwania psy. Fryc nie pobiegł wraz z innymi, tylko skoczył na piersi szefa policji. Odciągnięto go, skoczył znowu. Wobec tak oczywistej kompromitacji sprzedano Fryca, znalazł się nabywca z Polski. Dopiero po dłuższym czasie okazało się to, co czytelnik podejrzewa od pierwszej chwili. Tak, mordercą był szef policji. To czysta prawda, nie żaden romans kryminalny. Nic dziwnego, że pragnęłam mieć dzieci po tak znakomitym ojcu. Jednakże raz jeszcze okazało się, że geniusz nie jest dziedziczny. A może brakowało okazji do twórczości. Tristan i Izolda nie spotkali w swoim życiu ani jednego policjanta-mordercy, tylko nas, gości, koty, inne psy i drób. I gdzież w takich pospolitych warunkach może być miejsce na geniusz? Niestety, nawet małego rozumku nie stało. Młócące ziemię twarde, sztywne łapy, kusy ogonek, głośne ujadanie bez sensu, wiecznie zdyszane gardziele, parujące jęzory, ostry zapach psiego potu — to była esencja Tristana i Izoldy.

Innym zupełnie typem była Fina, spaniolka. Bardzo rasowa, biała w czarne łaty, wlokąca frędzle koronki uszu, obła, jedwabista i zwinna, z brzuchem niemal szorującym po ziemi, na karłowatych nóżkach, cała w falbankach, drobnych riuszkach, subtelnych ondulacjach, stworzona do salonów, dywanów i pozowania renesansowym malarzom. W naszych wiejskich warunkach jej zbyt strojne suknie były całkowicie nieprzydatne. Zwłaszcza niepraktyczne były uszy, niemodne niby angiezy romantycznej damy. Zawsze w czymś utytłane, kąpały się dwa razy dziennie w zupie, a potem wlokły się po ziemi, zbierając cały kurz i wszystkie śmiecie niczym najlepszy odkurzacz. Finezyjny, lekko ufryzowany brzuch wyglądał jak ścierka do podłogi. Fina miała marzące oczy, brązowe, podobne do świeżo wyłuskanego kasztana i żyła wyłącznie uczuciem. Pieszczotę ceniła sobie wyżej niż miskę z jedzeniem. Obecność człowieka była jej niezbędnie potrzebna: w samotności uprawiała wycie cieniutkie i liryczne, można powiedzieć — czystą poezję. Kiedy ktoś z nas siadał na krześle, podchodziła natychmiast, podnosiła swoją pełną miłości głowę i brunatnymi oczami wyrażała całe otchłanie przywiązania i chęć jak najintensywniejszego obcowania duchowego. Następowały wówczas między nami pryncypialne rozmowy, w celu wyjaśnienia sytuacji.

— No, dobrze — mówiłam — kochamy się i co? Pies chciałby porozmawiać. Ale o czym? Tematy intelektualne odpadają. Pieszczoty nie mogą trwać wiecznie. O życiu też trudno nam rozmawiać. Więc jak?

— Wszystko jedno — mówiły rozkochane oczy. — Mówić. O czymkolwiek. Pieścić. Patrzeć sobie w oczy.

— Wykluczone — odpowiadałam — nie mam czasu. Poza tym — nuda. Nie można ciągle. Patrzeć sobie godzinami w oczy, to z kim innym. Obcowanie duchowe — owszem, ale na krótko.

— Nie. Ciągle! — odpowiadały wilgotne oczy. — Kocham!

Była jak kobieta nadmiernie zakochana. Wzruszająca i nieznośna. Chciała, żeby nią żyć. I znów rozmowa:

— Zajmij się swoimi sprawami. Pobiegaj po ogrodzie. Nie depcz mi ciągle po piętach. Pracuję. Nie zajmuj mnie ciągle swoją osobą. Mam zmartwienia. Nie mogę żyć tobą. Owszem, czasem, trochę, ale nie ciągle.

— Ciągle — błagały oczy — ciągle.

— Nie ma mowy. Jazda do ogrodu. Muszę pracować.

Fina, z ociąganiem się, szorując brzuchem po ziemi, płynęła do ogrodu, jeśli tylko udało jej się znaleźć jaką kupę, wytarzała się w niej dokładnie, trochę powęszyła, zrobiła siusiu i już po krótkim czasie siedziała na tarasie, stęskniona jak Solweig, wpatrzona w drzwi mego pokoju, wsłuchana w najmniejszy szmer, który stamtąd dochodził. Czasem udawało jej się przeniknąć aż do mego biurka. Odrywałam oczy od maszyny, zmęczona, skupiona na swojej robocie, i potykałam się od razu o te oczy jak o kasztany, opadłe niespodzianie na ścieżkę.

— Uciekaj — wołałam ze zgrozą — znów cię czuć.

No i zamiast pracować, musiałam ją kąpać. A jeżeli, ulegając błaganiu, pogłaskałam jedwabistą główkę, Fina natychmiast wspinała się przednimi łapami na moje kolana i żebrała o więcej.

Idealny pies dla ludzi samotnych, dla ludzi niedokochanych, jeżeli nie brać pod uwagę jej zamiłowania do naturalnych perfum. Jednakże ja nie byłam samotna i miałam miłości swojej i cudzej niemal w nadmiarze. Dlatego Fina niecierpliwiła mnie trochę, jak niecierpliwi zapracowanego męża żona żyjąca wyłącznie nim i nie umiejąca znaleźć sobie innej treści w życiu. Zaproponowałam jej macierzyństwo. Owszem, szczenięta zajęły ją do pewnego stopnia, ale to nie był typ matki, tylko miłośnicy. Rzucała koszyk z gmerzącymi się w nim bezradnie dziećmi i biegła do mnie, wijąc się i skręcając nie jak ssak, tylko jak robak, cała w reweransach, w prysiudach, w dygach, jak zawsze spragniona czułości. Cóż to za dziwna i absurdalna rzecz ta miłość psa do człowieka. Póki to się mieści w granicach serdecznego współżycia, przyjaźni — można zrozumieć. Ale ta koncentracja uczuciowa, to napięcie... Że niby co? O co chodzi? Czysty surrealizm. Dla Finy najponętniejszy pies był nic nie znaczącym przypadkiem, dzieci — kłopotliwym obowiązkiem, a tylko człowiek — treścią i esencją życia. Dlaczego? Po co? Zagadkowość bytu. Mistyka. Schizofrenia. „Neurocholia. Melanstenia. — Diabli wiedzą co" — jak mówi Tuwim.

— Słuchaj — mówiłam dalej. — Możemy być do siebie bardzo przywiązane. Podobasz mi się z urody. Bywasz zabawna. Ale duchowo, sama rozumiesz, nie tak wiele wspólnego między pisarzem a psem. W każdym razie nie na dłuższe okresy czasu. O czym my możemy ze sobą rozmawiać? Po pierwsze nie zrozumiesz, a gdybyś nawet zrozumiała, to cię nie zainteresuje. Mogę ci cisnąć patyk, przyniesiesz go, będziesz rozradowana. Mnie to też bawi, ale na krótko. A ty byś chciała ciągle. Przyniesiesz patyk, no i co? Zrozum, że mnie to nie wystarcza.

Fina nie dawała się przekonać. Słuchała z napięciem i była szczęśliwa, bo do niej mówiłam. Nie rozumiała ani słowa, ale była szczęśliwa, że zdołała zwrócić na siebie uwagę, że byłam nią zajęta. Kłapoucha, rozradowana, pogwizdywała cichutko ze szczęścia, nie podobna się było z nią dogadać.

Skończyła smutnie. Stała się ofiarą wojny. Była jesień 39 roku. Świat się zawalił. Odpowiadałam za utrzymanie i życie dwóch starych kobiet i dwojga

dzieci. Szukało mnie gestapo. Musiałam cichaczem opuścić własny dom. Fina zaszła w ciążę nie wiadomo z kim, zapewne z jakimś wielkim psem, bo była potworna, rozdęta, ogromny balon, z którego sterczała żałosna główka i ondulowany, smutnie opuszczony ogonek. Nie mogłam jej zabrać ze sobą, a nie chciałam jej zostawić na łasce losu. Zresztą prawdopodobnie nie zniosłaby porodu, własne dzieci porwałyby ją na strzępy. Trzeba było ją uśpić. Nie chciałam, żeby się męczyła. Weterynarz dał jej zastrzyk morfiny. I tu nastąpiła rzecz straszna. Fina nie zasnęła, nie zdechła. Działanie narkotyku okazało się wręcz przeciwne. Pies popadł w dzikie podniecenie. Jakimś oszalałym galopem zaczęła przemierzać ogród, tocząc swój olbrzymi brzuch jak dynię, z rozwianymi uszami, z obłąkanym wzrokiem. Nie podobna było jej zatrzymać, wyrywała się z rąk i pędziła przed siebie, wciąż przed siebie, prawie w powietrzu, nie po ziemi. Mimo iż wówczas aż nadto było powodów do rozpaczy i nie było wiadomo, czy następnego dnia nie czeka nas taki sam los, jak Finę, wpadłam w popłoch, nawymyślałam weterynarzowi, który przecież powinien był wiedzieć, jak się usypia psy. „A to bywa — powiedział flegmatycznie — że morfina działa na psy podniecająco." Następny zastrzyk uspokoił Finę na zawsze. Spotkała ją śmierć łagodniejsza niż wielu moich krewnych i przyjaciół. A jednak przykro mi to wspominać.

Zeby nie kończyć opowieści o psach na tym smutnym akordzie, trzeba jeszcze wspomnieć o Brysiu. Bryś był rozkosznym kundlem, okrągłym jak kula, rudym szczeniakiem, podobnym do lisa, tylko tłuściutkim. Musiałam jednak wyjechać wkrótce po przybyciu jego do naszego domu i obawiam się, że gosposia moja nie była dla niego dość dobra, bo, kiedy wróciłam, okazało się, że Bryś ma mnóstwo kompleksów. Był to już wówczas psi wyrostek, dość wysoki, na długich, chudych łapach, z kępkami sierści na łokciach. Był rudy, puszysty, a że matka jego była wilczycą, więc nie wiem, po kim odziedziczył rudość i puszystość. Jego uroda byłaby w cenie, gdyby ludzkie konwenanse uznały go za rasowego. Jednakże, tak jak wadą śledzia jest to, że jest tani (tak przynajmniej twierdził Boy), tak wadą Brysia było to, iż był kundlem. Wobec tego został przeznaczony do roli psa podwórzowego. Wywiązywał się ze swoich obowiązków znakomicie. Szczekał, kiedy należało, i chociaż nie gryzł, wyrażał, w razie czyjegoś niepożądanego przybycia, taką wściekłość na swoim lisim pysku, z tak przerażającym skurczem podnosiła mu się górna warga odsłaniając krokodyle zęby, wydobywał z gardzieli tak okropne zgrzyty i chrypienia, że ludzie się go bali. Był to jednak najpoczciwszy w świecie pies, pełen dyskretnych uczuć, nie tak natrętny, jak Fina, powściągliwy i zamknięty w sobie. Jego nabyte w dzieciństwie kompleksy przejawiały się w tym, że za nic nie chciał wejść do mieszkania. Obawiam się, że w bardzo młodym wieku wybito mu tego rodzaju ambicje rózgą. W uznaniu jego urody i zasług postanowiliśmy awansować Brysia o jeden szczebel wyżej i z podwórzowego psa dopuścić go do rangi półdomowego. To znaczy miał nadal sypiać w budzie i pilnować domu nocą, ale w dzień (i tak nigdy nie trzymałam psów na uwięzi) miał uczestniczyć w naszym życiu. Nic z tego nie wyszło. Bryś miał w sobie zbyt głęboko zakorzenione poczucie hierarchii. Kiedy się do niego podchodziło, spłaszczał się na ziemi w najkorniejszej postawie i nigdy nie ośmielił się inaczej objawić swojej radości, jak merdając ogonem. Dopiero kiedyśmy odchodzili, robił kilka niezgrabnych

podskoków, jakoś bokiem, i pędził w kierunku ogrodzenia, aby obszczekać kogokolwiek idącego drogą, na znak gorliwości. Zapraszaliśmy go do pokoju — na próżno. Bryś już nie tylko spłaszczał się przed progiem, ale po prostu przyrastał do ziemi. Żadną siłą nie podobna go było ruszyć. Dom człowieka był dlań świątynią, chramem, gontyną, czy jak to się tam mówiło za czasów Młodej Polski, i nie można go było nakłonić do świętokradztwa. Był to pies głęboko pobożny i czcił swoje bóstwa z daleka, rozumiejąc potrzebę dystansu. Jednak otwieraliśmy mu tak szeroko wrota do świątyni, że z czasem zaczął się po trochu ośmielać.

Działo się to w najwznioślejszej chwili dnia, w porze obiadu. Bryś pojawiał się na tarasie i adorował nas, jedzących, z daleka. Wołaliśmy, pokazywaliśmy mu smaczne kąski, na próżno. Purytanin i rygorysta, nie zamierzał dla nędznych pokus tego świata gwałcić swego sumienia. Trzeba mu było ciskać ochłapki aż na taras, gdzie chwytał je w powietrzu jako przejaw najwyższej łaski. Ale w końcu Bryś przemógł zbawienny strach przed swymi bóstwami, zapragnął się do nich zbliżyć, on, po trzykroć niegodny, zapragnął przekroczyć progi chramu w najwyższym momencie obiaty. Czyli obiadu. Pełznąc kornie na brzuchu, przesunął nieśmiało sympatyczny, rudy pysk aż do pokoju i zamarł w bezruchu. Zostało to przez nas przyjęte owacyjnie.

— Rudy łeb! — zawołali wszyscy. Rzuciłam mu kawałek chleba. Bryś połknął go z zamkniętymi oczami, prawie nie ruszając szczeką w skupieniu i rozrzewnieniu, po czym natychmiast znikł. Wrażenie było zbyt wielkie.

Nazajutrz jednak znów się pojawił w czasie obiadu i znów zaczął pełznąć czołobitnie w stronę pokoju. Spłaszczył się bez tchu przed progiem. Wołaliśmy go, zapraszaliśmy do wnętrza — na próżno. Ale nagle, po deserze, ktoś z nas zawołał:

— Rudy łeb i łapa!

Jakoż rzeczywiście, Bryś przesunął przez próg łeb i jedną wahającą się łapę.

Gromkimi okrzykami witaliśmy dalsze jego poczynania obrazoburcze. Zgodnym chórem wołaliśmy następnego dnia:

— Rudy łeb i dwie łapy!

Aż wreszcie przyszedł dzień, kiedyśmy ogłosili z entuzjazmem:

— Rudy łeb i ogon! Rudy łeb i ogon!

Jakoż Bryś wsunął się cały wraz z ogonem poprzez próg i leżał bez tchu, z przymkniętymi oczami, pusta skóra psia, taki był płaski, przy samym progu.

Dalej nie posunął się nigdy. Nie pomagało przekupstwo, nie pomagały zaklęcia. Bryś był wierny swej ideologii, która nie pozwalała przekraczać pewnych granic, która nakazywała trzymać się ścisłych norm. Bryś był psem zasad i musiał przeżywać ciężkie chwile widząc, że bóstwa same łamią nakazy, bez których ślepa adoracja jest niemożliwa. Był opanowany i powściągliwy — nigdy nie pozwolił sobie na to, żeby komukolwiek oprzeć łapy na ramionach, nigdy nie przekroczył ram etykiety.

Uszanowaliśmy tę niezłomność. Wykluczała ona jakiś bliższy kontakt, ale tworzyła niezmiernie poprawne stosunki. Bryś był typem samotniczym i kontemplacyjnym. Podobnie jak nie chciał nigdy wejść do domu, nigdy też nie wyszedł poza furtkę. Trwał w dobrowolnym celibacie, znowu w myśl zasad,

że domu się nie opuszcza, a może — kto wie — że miłość jest grzeszną pokusą ciała. Nie zadawał się z nikim z podwórka, w dzień spał, w nocy wywiązywał się ze swoich stróżowskich obowiązków. Miał duszę skrupulatnego urzędnika i tyleż polotu, zresztą same zalety. Zmarł cicho i bez skargi na nosaciznę. Życie jego było przykładne, a śmierć budująca. Pozostawił po sobie niezatarte wspomnienie świetlanego psa.

Irena Krzywicka

Stanisław Skoneczny

ZMARTWYCHWSTANIE

Dzień nadszedł górny, szumny,
na ziemi ogień płonął.
Wichrem niezmiernym wionął
i pootwierał trumny.

Stanęły chmury w polu,
zastygły nieba blaski.
Ze zmartwychwstania łaski
skorzystał kwiat kąkolu.

Czoła nim umaili
do śmierci niedorośli
i pierwszą drogą poszli
nikomu już nie mili.

I jak kolumny nieba,
i jak bijące grady
deptali łany chleba,
łamali ciężkie sady.

Ziemia opustoszała,
straszyli swym widokiem,
a nie strzelistym wzrokiem,
nie mieli przecież ciała.

Obeszli ją dokoła,
do grobów swoich doszli.
Poczuli się dorośli
do śmierci, co ich woła.

TON

Owinęli czoła kwiatami
czarodzieje z wierzbowych pni
i dzwonili w noce gwiazdami
nad głowami drzemiących dni.

Słońce w szybach płonęło jak brzoza
porąbana siekierą w drwa
i płynęła rzekami łoza
oszroniona mrozem jak kra.

W lisich norach skrzeczały wrony
przez sen szczeniąt, łaknących krwi.
I nie było nieznanej strony
dla pogody pochmurnych brwi.

Przyszli mędrcy na brzegi białe
i zagrali na trąbach rąk.
Usta mieli jak dłonie małe,
a na głowach kaczeńce z łąk.

Zwoływali z pni czarodziei,
by im drogi wskazali ślad,
która wiedzie w kraje nadziei
przez zawiany śniegami sad.

I przez zaspy szli później zgrzani,
odurzyła ich kwiatów woń.
I ujrzeli granicę, na niej
bulgocącą wirami toń.

Więc zagrali znowu. Na tony
wyszła woda, zabrała piach.
Tylko dzwonią na dnie jej dzwony,
czarodzieje grają na pniach.

SPRAWIEDLIWI

Chleb, woda i krew wrzały
nie przemienione w ciało,
a liście usychały
i słońca już nie stało.

Jak szum pszczelego roju
oblicza ich śmiertelne
ucichły w niepokoju,
istnieniem niepodzielne.

A mieli siłę w sobie,
na zewnątrz ją widziano,
kiedy stali przy grobie
w rośne jutrzenne rano.

I powiał wiatr i wody,
gdy niebo otwierali.
Ogień zapalił chłody
tonące w zgiełku fali.

Do trumny przywiązany,
zerwał Bóg sznury z wieka
i pokazał swe rany
zadane przez człowieka.

Ukryli w dłoniach oczy
i poszli w ciemność drogą,
na której głaz proroczy
oddychał zimną trwogą.

A kiedy z drugiej strony
już byli dnia ciemności,
w pożółkły łan zielony
zbierali swoje kości.

Znieśli je, gdzie się chwieją
światła ucichłej burzy
i stały się nadzieją
wytchnienia i podróży.

Stanisław Skoneczny

Zbigniew Bieńkowski

RYGOR I JASNOŚĆ

A więc Przyboś nie ma już przeciwników? Po czterdziestoletnich blisko bojach o sztukę, o wzorzec poezji, o zasady poetyki sam pozostał na placu. A więc nie ma nikogo, kto by jego racjom i jego postulatom przeciwstawił swoje chociażby propozycje? Aż wierzyć się nie chce w tak bezwzględną kapitulację naszej myśli krytycznej przed Przybosiową teorią. Ale milczenie wokół *Linii i gwaru* * ma właśnie taki kapitulacyjny sens. Tak wymowni zazwyczaj, kruszący kopie o lada błahostkę nasi krytycy nie są w stanie wziąć się za bary z precyzyjnym i szczelnym wykładem Przybosiowych racji. Oprócz głosu Józefa Maślińskiego, który dał partiami świetny komentarz do jednego odcinka Przybosiowej postawy, kontynuując właściwie swoją przedwojenną polemikę z autorem *Równania serca* — zalega cisza. Przerywam ją przez przekorę. Nie jest bowiem moją rolą omawiać dzieło, którym się karmiłem i głodziłem, które było dla mnie jasnością rozwidniającą i oślepiającą jednocześnie. Ono nie potrzebuje ani przysługi przyjaciela, ani apologii wyznawcy. Przez blisko czterdzieści lat walczące w absolutnej samotności, przywykło liczyć tylko na siebie, na własną bezwzględność. To dzieło myśli teoretycznej jednego z najbezwzględniejszych i najmniej tolerancyjnych poetów, jeśli czeka na cokolwiek, to tylko na sprzeciw albo na kontynuację.

Osamotnienie Przybosia było i jest całkowite. Osamotnienie to nie jest jednak zagadnieniem socjologicznym. Bo właśnie Przyboś jest jednym z najaktywniejszych zjawisk społecznych kształtujących, wychowujących już kilka pokoleń wrażliwości, kilka pokoleń poetów, którzy na progu swojej poezji, jeszcze nieświadomi własnych możliwości, jeszcze niewyklarowani z żywiołu, muszą się opowiedzieć albo za Przybosiem, albo przeciw Przybosiowi. Przez minionych lat trzydzieści zmieniały się kilkakrotnie style, mody i życia wewnętrzne, popularność zdobywały odmienne, przeciwstawne sobie wartości, cygańskość, dowcip liryczny czy liryczna anegdota, a tak samo za panowania Tuwima, jak za panowania Gałczyńskiego czy Różewicza po kryteria czy antykryteria idzie się do Przybosia i jego poetyki. Jest wciąż progiem wrażliwości, granicą wyobraźni, które trzeba przejść i znaleźć się po tej czy po tamtej stronie. Poetyka Przybosia nie jest więc osamotniona w sensie socjo-

* Julian Przyboś: *Linia i gwar, szkice*. Okładkę projektowała Danuta Kula. Kraków 1959. Wydawnictwo Literackie. Tom I str. 338, tom II str. 330.

logicznym, wręcz odwrotnie, jest nieustającym przyciąganiem i nieustającym odpychaniem.

Ale przecież Przyboś jest osamotniony całkowicie. To osamotnienie jest założeniem jego postawy, zasadą jego poezji i jego myśli teoretycznej. Osamotnienie Przybosia jest zagadnieniem metafizycznym, jest uwarunkowaniem jego wiary. On wierzy bowiem — tak jak Kafka, cóż za paradoksalne zbliżenie! — w Boga osobistego. Jest to paradoks pozorny, bo czymże jest absolutna wiara w sztukę, a więc w to, co jest formą, ideą postulującą, własną, jedyną, niezamienną na żadną inną wizję świata? Dla artysty absolutnie wierzącego w sztukę sztuka jest absolutem — i tu rozgrywa się dramat sprzeczności — absolutem subiektywizmu, absolutem niemożliwym do zobiektywizowania, istniejącym na własną tylko miarę, a więc na miarę jedynej, nieporównywalnej i niezastąpionej siły pragnienia i energii wizji. Absolutna wiara w sztukę to zjawisko najrzadsze, zdarzające się raz na generację, a może jeszcze rzadziej, to Baudelaire, Leśmian, Norwid, bo już Rimbaud był zwątpieniem, bo już Kafka był rozpaczą.

Rozglądając się po szerokim świecie współczesności nie widzę innej, równie bezwzględnej, równie absolutnej wiary w sztukę, jak wiara Przybosia. Bo — trzeba dodać — wiara artysty to nie tylko samo przekonanie, akt strzelisty natchnienia, to z samego założenia — sztuki — maksymalna świadomość, antyżywioł, antyprzypadkowość. Współcześnie Gottfried Benn i T. S. Eliot także, jak Przyboś, są teoretykami, komentatorami własnej poezji, twórcami poetyk, ale ich teoretyzowanie nie jest tym samym, czym teoretyzowanie Przybosia. I Eliot, i Benn chcą użyć poezji i jej kryteriów zamiast filozofii do interpretowania zjawisk świata, ich teoretyzowanie jest dopowiedzeniem, wzbogaceniem, a nie wybłyskiem ich poezji. Zresztą u Eliota ufilozoficznienie jest metodą antywyobraźniową. Eliot wciąga poezję na wyższe piętra świadomości, zrywając jej związki z doznaniem świata, z wrażeniem. Eliot angażuje środki poetyckie, całą technikę wizji do interpretacji świata jako zespołu pojęć, świata już jako kultury. Nie doznaje, nie staje naprzeciw żywiołu, aby go zhumanizować, ale wartości już zhumanizowane, fabrykaty ducha, zjawiska kultury hierarchizuje i opiewa. Tutaj sztuka nie jest sama światem, ale metodą do interpretowania świata, nie jest więc absolutem.

Współcześnie — powtarzam — oprócz Przybosia nie widzę na szerokim świecie innej absolutnej wiary w sztukę. Właśnie współcześnie, właśnie w dzisiejszej epoce, która w historii otrzyma zapewne imię epoki zaangażowania, sztuka jest narzędziem, bronią, tarczą lub mieczem, środkiem do ataku albo do ucieczki. Dzisiaj bardziej niż kiedykolwiek sztuka służy, to znaczy wielbi albo buntuje się, walczy albo kapituluje, dość, że istnieje tylko poprzez stosunek do takiej czy innej idei świata, istnieje tylko jako wyraz tego stosunku. Współcześnie sztuka jest zaangażowana w służbę ideologii. Odzwierciedlać, interweniować, bronić, demaskować, osłaniać, gloryfikować — oto cele poematów, powieści, symfonii. To powszechne zaangażowanie sztuki przybrało już chyba wszystkie formy, od prymitywnej, gdzie poemat jest agitką, powieść — wykładem, symfonia — hymnem, a malarstwo — plakatem, do rafinady mistycyzmu. Gdy się rzuci okiem na świat dzisiejszej sztuki, widać tysiące wiar i tysiące zwątpień, tysiące nawróceń i tysiące odszczepieństw, a żadne z nich nie dotyczy sztuki samej. Artyści szukają dla siebie miejsca na ziemi wszę-

dzie, ale wszędzie poza sztuką. Ich maksymalizmy to ideologie, które by zagwarantowały swobodę wyrażenia. Powstała filozofia zaangażowania, etyka zaangażowania, estetyka zaangażowania, bo czymże są odmiany egzystencjalizmu, jeśli nie próbami adaptacji sztuki, a w każdym bądź razie literatury do wymogów ideologii?

Ten służebny stan sztuki, którego apogeum przeżywamy, to stan naszego stulecia. Wystarczy przyjrzeć się bliżej wszystkim prądom artystycznym XX wieku, a w każdym z nich sztuka jest narzędziem, środkiem, techniką, ale nie celem. Futuryści absolutyzowali maszynę, a sztuka służyła im do opiewania i wyobrażania maszynowej wizji przyszłości. Nadrealiści absolutyzowali libido, a sztuka była dla nich psychoanalityczną sondą. Współczesny egzystencjalizm traktuje sztukę jako kompleks socjopsychologiczny. Absolut sztuki jest dzisiaj — i to dla artystów! — wart śmiechu. Słyszę drwinę Miłosza, który z pozycji swoich kolejnych, aktualnych wierzeń nazywa Przybosia postacią komiczną. Istotnie. Artysta, który absolutnie wierzy w sztukę w drugiej połowie XX wieku, kiedy ma takie olbrzymie możliwości w wyborze bóstwa... Od... do...

Absolutyzacja sztuki przez Przybosia nie jest rezultatem wyboru, formą buntu przeciwko światu czy przeciwko ideologii. Jego poetyka nie jest rezultatem przełomu, wstrząsu, to nie jest akt niewiary ani odszczepieństwa. Przyboś — i tu jest także dramat — nie odwrócił się od ideologii, jest zaangażowany nie mniej, powiem więcej niż wielu mu współczesnych, w sprawy dzisiejszego czasu, ulega presji epoki, jest w centrum konfliktów. Jego twórczość poetycka jest właśnie nabrzmiała konfliktowością. *Równanie serca, Póki my żyjemy* to dokumenty współczesności o wymowie nie słabszej od *Poematu dla dorosłych*. Gdzież więc tkwi ów „komizm" postawy? — W stosunku niesłużebnym. Swoim przekonaniom filozoficznym, swoim poglądom politycznym, swoim ideałom społecznym Przyboś nie oddał swojej sztuki, nie wydał jej im na pastwę. Swoim przekonaniom, poglądom, ideałom służy — służąc swojej sztuce.

Materialista w każdym, szerokim i wąskim sensie, racjonalista bez najmniejszych ciągot metafizycznych, mieszczący się znakomicie ze swoimi ideałami filozoficznymi, politycznymi i społecznymi w granicach marksizmu, Przyboś ze swoją poezją i ze swoją poetyką znalazł się na peryferiach ruchu, z którym jest solidarny, z którym właściwie wszystko go łączy. Tutaj właśnie rozgrywa się dramat. Bo Przyboś nie uchyla się od służenia ideologii. Ale służyć ideologii to znaczy (dla niego) dawać z siebie najwięcej człowieczeństwa, najdoskonalej wykonywać funkcje swego powołania. Jak może artysta służyć swojej ideologii? Czy rezygnacją ze sztuki pełną lub częściową? Czy swoją sztuką właśnie? Stanowisko Przybosia jest bezwzględne. Jedynym, największym obowiązkiem artysty jest jego sztuka. Obowiązkiem społecznym i politycznym poety jest piękna poezja, obowiązkiem malarza — piękny obraz. Cóż może dać artysta swojemu społeczeństwu, swojej ideologii, jeśli nie to, co jest jego największym dobrem: nowe wzruszenie, nowy wzorzec piękna, wyższy stopień ewolucji ducha. Artysta wtedy służy rewolucji, kiedy rewolucjonizuje, kiedy przeorywa stare nawyki, kiedy tworzy nowe wartości estetyczne, nowe formy, nowe treści, nowe przeżycia. Poezja i poetyka Przybosia są maksymalnie bezwzględne i nieustępliwe. W swoim oddaniu ideologii

Przyboś gotów jest na wszystko, to znaczy gotów jest jeszcze bezwzględniej służyć swojej sztuce. Dramat tkwi w tym, że ideologia tak wiele nie pragnie, wprost przeciwnie.

Linia i gwar jest wykładem tej poetyki, której założeniem jest absolutność sztuki, czyli niepodległość wyobraźni. Równie zdumiewająca jak bezwzględność jest konsekwencja sądów, które na przestrzeni blisko lat czterdziestu (najstarszy szkic opublikowany w książce pochodzi z 1926 roku) wynikają wzajemnie z siebie i dopełniają się. Ani jednej sprzeczności. A jeśli jeszcze uświadomić sobie, że nad każdym z tych sądów estetycznych jak gwiazdka odnośnika świeci utwór poetycki, którego ten sąd jest uogólnieniem — świat sztuki Przybosia wyda się pomnikiem funkcjonalizmu. Można oczywiście rozpatrywać teoretyczne sądy Przybosia bez powoływania się na ich źródło, Przybosiową poezję. Sądy te bowiem rozrosły się w poetykę ogarniającą, kodyfikującą różne dziedziny sztuki, plastykę, architekturę. Ale źródła (poezja Przybosia) dają im jeszcze jeden argument, argument zastosowalności, który je podpiera i kontroluje jednocześnie. Jeśli wątpliwość gdzieś się zaczyna, to zawsze tam, gdzie brak punktu stycznego z wizją. Kiedy Przyboś mówi o powieści (np. powołuje się z całą powagą na *Klimaty* Maurois!), dziedzinie sztuki, której nie doznał, cała precyzyjna aparatura sądów estetycznych pracuje w próżni. To są zresztą dwa, trzy miejsca w całym dziele, bo Przyboś programowo z pozycji poezji nie schodzi i programowo przemilcza estetykę powieści. Już zapytywałem na innym miejscu, czy powieści nie uważa za dzieło sztuki, więc nie będę tutaj drążył tej sprawy. W estetyce Przybosia dwa są tereny sprawdzalne, odwoławcze: poezja i malarstwo. Powiedziałbym nawet, że w swoich postulatach plastycznych Przyboś, nie krępowany tworzywem, niesiony lotnością metafory, idzie najdalej w eksploracji nowości. Dalej niż w swoich postulatach poetyckich, gdzie go więzi jasność myśli i rygor wyrażenia.

To już Sandauer zauważył, że jasność jest ograniczeniem poezji Przybosia. Pod tym względem wizja Przybosia jest ascetyczna: wyklucza ciemności, a ciemności w poezji to cała olbrzymia dziedzina wyobraźni, wszystkie strony i części świata niewyrażalnego. Niebłahe poezje wszystkich czasów żyły i odradzały się z popiołów ciemności. Dla Przybosia te perspektywy, perspektywy irracjonalizmu, metafizyki są zamknięte. Ani forma, ani treść nie ma dla niego tajemnicy, nie istnieje dla niego ani niewyrażalne, ani nieokreślone. Niejasne jest wyklęte. Jest to chyba najjaśniejsza współcześnie poezja w świecie, sprawdzalna, naoczna, dotykalna niemal. Ta jasność emanuje na jego teorię. Ona, jasność, kształtuje poetykę Przybosia, cele, które stawia przed sztuką. Od otwierającego *Linię i gwar* przedrukowanego ze *Zwrotnicy* (1927) szkicu *Idea rygoru* po jego ostatni, nie zawarty jeszcze w zbiorze, opublikowany w *Twórczości* szkic o metaforze Przyboś postuluje skrajne zrozumialstwo, ścisłość, precyzję wyrażenia, pojętość wzruszeń, ograniczoność światłem wizji. Tutaj właśnie, tą metodą swojego artyzmu oddaje najwyższy hołd swoim przekonaniom filozoficznym, swojej ideologii, bo nimi służy także sztuce rugując z niej tak samo nieokreśloność, jak niepojętość. I tutaj jest ideologiczny wtręt, pozaartystyczny nalot na jego artystycznym absolutyzmie. To w jakimś, niemałym przecież stopniu zawęża jego widnokrąg teoretyczny. Postulat Przybosia „wyrażajmy wyrażalne", będący protestem przeciwko nieobliczalności

nadrealistycznego irracjonalizmu, każe Przybosiowi szukać oparcia w ideałach ograniczenia, którymi się legitymował wiek XIX. Tak! Ślady dziewiętnastowiecznych ideałów znajdziemy w przekonaniu o możliwości postępu w sztuce, w wierze w postęp wyobraźni, której przyszłość Przyboś widzi w poddaniu się nauce i jej nieomylnym rygorom. Tu jest najsłabsze, najbardziej obciążone przeszłością, najmniej — paradoks — współczesne miejsce estetyki Przybosia. Przyboś w drugiej połowie XX wieku, kiedy, jak powiada J. R. Oppenheimer, nauka idzie naprzód od błędu do błędu, wierzy w bezbłędne, matematyczne wzory wzruszenia, równania-poematy, równania-symfonie. I zdumienie ogarnia, że ze swoich pozycji, z pozycji sztuki absolutu, Przyboś mógł dojść do takich wniosków. Tu widzę jedyną irracjonalność w jego postawie. Skąd się to wzięło? Być może Peiperowskie 3 m (miasto, masa, maszyna), młodzieńcze zachłyśnięcie się cywilizacją każe mu wciąż przyszłość sztuki wiązać z przyszłością technologii. W każdym razie to jest pewne, że fascynacja cywilizacją, która w dziele takiego Saint-Exupéry'ego jest otworzeniem nowych, rozległych perspektyw moralnych, w teorii Przybosia pełni funkcję zawężającą. Przyboś, który ocalił wyobraźnię od roli służebnej wobec ideologii, oddaje ją we władzę nauki, technologii, nawet techniki, ograniczając jej lot najwyższy jakimś pułapem, cóż z tego, że tym pułapem jest pułap elektronowy? Czas teraźniejszy sztuki i estetyki Przybosia ma szersze perspektywy niż ich czas przyszły.

Poezja i poetyka Przybosia powstawały w opozycji wobec współczesnych zjawisk myśli i wzruszenia. Dzisiaj, z dystansu opozycyjność poetyki jest jeszcze wyraźniejsza od opozycyjności poezji. Poezja z samej natury nie jest polemiczna, jest jako taka. Poetyka z całą bezwzględnością, jak każdy postulat nowości, walczy nadal o swoje ideały. A ideały jasności, pojętości, określoności były bardzo polemiczne w okresie kawalarstwa futurystycznego, irracjonalizmów ruchu dada i rewolucji nadrealistycznych. W tych latach, latach trzydziestych, Przyboś — rzecz paradoksalna — łatwiej mógł się porozumieć z Paulem Valéry niż z Bretonem, bliżej mu było do symbolizmu niż do nadrealizmu. Był czas, że ta możliwość porozumienia z Valérym, na którego sformułowania estetyczne Przyboś niejednokrotnie się powoływał, wydawała mi się podejrzana i rzucała cień na ideę nowości Przybosia. Dziś widzę konsekwencję tych niekonsekwencji, jasność ciągnęła do jasności, chociaż odrębne wypromieniowywały je słońca.

Ale dzisiaj? Jaką dzisiaj odegra rolę poetyka Przybosia? Oczywiście już sam fakt jej istnienia jest wartością. Nasza literatura, bogata w improwizacje i w akty strzeliste, jest bardzo uboga teoretycznie. Rolę teoretyków spełniają felietoniści, którzy — bywa — co tydzień fundują szkoły i formułują programy. Dlatego założenia teoretyczne Przybosia obok teorii Peipera i Witkacego, a równolegle do propozycji systemów Irzykowskiego i Sandauera stanowią kapitał naszej myśli krytycznej, naturalny fundament każdej twórczości. To są oczywistości.

Ale na tych oczywistościach nie wyczerpuje się dzisiejsza funkcja estetyki Przybosia. Jej funkcją bowiem jest mobilizowanie nowej opozycji przeciwko starym zagrożeniom.

Nasza poezja współczesna w masie, w większości, a przynajmniej w swojej lwiej części włączyła się w nurt Europy. Zerwała z izolacjonizmem awangar-

dy krakowskiej, *Zwrotnicy*, *Linii*, które Europę tworzyły na miejscu, u siebie, własną oryginalnością, i zlała się z szerokim morzem post-nadrealizmu, opływającym cały świat szeroki. Jeszcze chyba nigdy nie wystąpiło na taką skalę zjawisko unifikacji stylistycznej. Poezje w swojej masie, w swojej przeciętności nie znają dziś granic narodowych, specyfik kulturalnych, nad Wisłą czy nad Sekwaną operują podobnym obrazowaniem, podobną techniką, są wzajemnie wymienne. Generalizuję w tej chwili, ale, rzecz prosta, nie myślę o indywidualnościach, których znowu nie jest tak wiele. Post-nadrealizm jest faktem poezji na skalę europejską. Na czym polega? Mimo nazwy ma najmniej wspólnego z nadrealizmem. Polega na zastosowaniu techniki, którą nie nadrealizm wymyślił, ale której nadrealizm nadużył i przez to nadużycie spopularyzował. Asocjacjonizm obrazowania, szerokie zastosowanie anegdoty, amorfia kompozycji były w nadrealistycznym automatycznym pisaniu środkami wyzwalającymi akt szczerości. Nadrealizm tą drogą miał nadzieję dotrzeć do tajemnic jaźni, głębin podświadomości. W międzyczasie i nadrealizm stracił monopol na eksploatację freudyzmu, i odkrycia podświadomości się zdewaluowały. Egzystencjalizm, który pojęcie kompleksu rozszerzył na dziedzinę stosunków międzyludzkich, sondę psychoanalityczną zastąpił sondą socjopsychoanalityczną: jej zastosowanie nie mogło się już ograniczać do pola doświadczeń poetyckich. I teraz właśnie te porzucone, nieaktualne badawczo narzędzia i techniki podjęli poeci dla celów samej poezji. To jest właśnie post-nadrealizm: okruchy świata odbijające się w rozbitych jak lusterko świadomościach, anegdoty liryczne (półzwierzenia, półreportaże), kompozycyjna amorfia, brak rygoru i złożona z tych wszystkich objawów-elementów rzecz najgorsza w sztuce: przypadkowość, żywioł sentymentalizmu.

Post-nadrealizm zapanował powszechnie. I u nas, gdzie nie było nadrealizmu (bo ani poezja Brzękowskiego, ani Czechowicza nie była odbiciem tego ruchu), dzisiaj post-nadrealizm święci tryumfy, przelewa się przez kryteria krytyków. A czymże jest, jeśli nie regresem? Żebyż chociaż był ciemnością! Ale nie. Nie objuczony żadnym ładunkiem, nie niesie na sobie ani irracjonalizmu, ani racjonalizmu, ani idei, ani antyidei, idealny twór artystycznego oportunizmu. Post-nadrealizm to passeizm naszych czasów. Bo bynajmniej nie zawsze zwrotka, stały rytm, pełny rym mają monopol na wsteczność w poezji. Passeizm jest tym, co aktualnie obniża lot wyobraźni, pomniejsza ambicję sztuki.

Estetyka Przybosia, estetyka rygoru i jasności, narodzona w walce z deprecjacją dyscypliny i faworyzowaniem ciemności, w dobie dzisiejszego regresu postnadrealistycznego nie straciła ani na aktualności, ani na znaczeniu. Oczywiście akcentacja uległa przesunięciu. Dzisiaj nie wszystkie wczorajsze niebezpieczeństwa są aktualne. Zdobnictwo metaforyczne np. nie jest dzisiaj grozą. Nowa postać passeizmu uwidocznia nowe mielizny. I zadziwiające: teoria Przybosia nadąża, nie schodząc z dawnych swoich pozycji ogarnia dzisiejsze problemy. Nie przeobraża się, nie dostosowywuje się, ale właśnie ogarnia konsekwencjami swojego wczoraj dzisiejszy czas poezji, dzisiejszy czas sztuki.

Estetyka Przybosia, i w tym jest jej nieustająca zastosowalność, panującemu dziś sentymentalizmowi i amorfii formy nie przeciwstawia zasad, jasności nie gasnącej, rygoru niezmiennego, nie popełnia błędu każdej starości, która własną młodość nowym młodościom narzuca, zawsze daremnie oczywiście.

Estetyka Przybosia nie starzeje się, bo ogarnia dzisiejszą młodość. Amorfii i sentymentalizmowi przeciwstawia dzisiejsze postacie rygoru i jasności: dziwność Mirona Białoszewskiego i brzydotę Stanisława Grochowiaka. Gdzież jest estetyka, która by miała równie szeroki zakres?

Nasza krytyka, zresztą nie tylko nasza krytyka, nie nadąża za przeobrażeniami sztuki, daje się wyprzedzać wyobraźni. Dlatego „Przyboś jako Irzykowski" jest dla niej zjawiskiem i wyzywającym, i niemożliwym do ogarnięcia jednocześnie. Jest nie do uchwycenia, nie do skodyfikowania, bo niesiona lotem poezji jego estetyka idzie krok w krok za wyobraźnią. On nie tylko nadąża, on wyprzedza. A jak nadążyć za nim? Przyboś jako Irzykowski jest jeszcze trudniejszym zjawiskiem dla krytyki niż Przyboś jako Przyboś. Krytyka więc kapituluje. Szkoda. Bo dopiero z próby uchwycenia, pokonania, przezwyciężenia Przybosia, z próby zmierzenia się z nim może narodzić się nowa myśl teoretyczna, nowa poetyka. Nie wierzę w pokonanie Przybosia. Ale wierzę w celowość tej walki. Sam ją toczę nieustannie na moje potrzeby. Rygor i jasność Przybosia to wartości bezwzględne, bezwzględne w każdym sensie, w sensie ograniczenia także. A pragnienie nieograniczoności bywa niekiedy w poezji silniejsze od pragnienia jasności.

Zbigniew Bieńkowski

Janina Rosnowska

STARCIE Z RZECZYWISTOŚCIĄ

Owa Kalnica czy Kalenica, jak ją także nazywano, którą Ksawery Krasicki puszczał w dzierżawę Wincentemu* i z której Wincenty miał płacić, co się okaże, że płacić można, nie była bynajmniej wioską małą. Dobra sanockie wziął Ksawery Krasicki po żonie Mniszkównie. Należało do nich miasteczko Lesko z zamkiem Kmity z XVI wieku, nie mniej starożytny, niegdyś komisarski folwark, Posada Leska, i głębiej na południe wysunięty między łańcuchy Bieszczad klucz kalnicki. Klucz ten był największy z czterech posiadłości Krasickiego. Liczył mórg ponad tysiąc trzysta, górale z kilku wsi odrabiali w nim pańszczyznę z mórg ponad tysiąca. Więcej jak osiemset mórg ziemi dworskiej porastały co prawda w Kalnicy lasy, w których polował z takim zapałem stary hrabia. Roli ornej było tu niewiele więcej niż w Bachórcu, dziedzicznej wsi Krasickiego w żyznym Przemyskiem. Rodziła się przecież i w Kalnicy pszenica, a bardzo poważny dochód przynosiła hodowla. Woły, kupowane na utuczenie na Węgrzech, sprzedawane z zyskiem na jarmarkach w Lesku, spasano w zimie w Kalnicy kartoflami, których składało się do gumna kilka tysięcy korców.

Trzeba więc było całej niefrasobliwości Krasickiego, aby tak duży majątek puszczać w dzierżawę poecie nie żądając z góry określonego czynszu. Zresztą może wcześniej administrował Kalnicą ktoś niesumienny i klucz rzeczywiście przynosił mało dochodu.

Nieduży pobielany dworek, gdzie polując w Bieszczadach zatrzymywał się Ksawery Krasicki, stał w Kalnicy Niżnej, u stóp lesistych grzbietów schodzących od Chryszczatej, w ramionach dwóch bystrych potoków, niedaleko szumiącego jazu. Z racji jazu tego górale przezwali dworek Dworem Szumnym. Tu, w Dworze Szumnym, zamieszkał Wincenty prawdopodobnie w zimie zaczynającego się roku 1836, może przyjechawszy do Kalnicy z Ksawerym Krasickim, który na dziki polował o śnieżnym czasie.

„Najstarsi ludzie nie pamiętają zimy tak zawiewnej, jak teraźniejsza" — zapisał w pamiętniku Ksawery Prek 16 stycznia 1836 roku. Tę samą zapewne, pierwszą swoją zimę w Kalnicy opisał Wincenty w *Obrazach z natury*, właśnie śnieżną, zawiewną, kiedy nisko spuściły się nad ziemię śniegowe chmury, a góry i dalsze lasy znikły sprzed oczu na całe tygodnie, kiedy kurniawa

* Polowi

aż po dachy miotła zaspy i zapychała kominy, kiedy stado zgłodniałych dzików zeszło z lesistych gór, zagrażając żywinie i ludziom. Krasicki, z którym przyjechał może Wincenty do Kalnicy, napolowawszy się do syta, powrócił do Leska albo do Bachórca. Wincenty pozostał sam z góralami. Od gajowego, od sołtysa, od starej, mądrej młynarki uczył się sposobów gospodarowania, stosunków ze wsią, która dworowi była winna daninę i pracę. Kiedy szła kurniawa, która miała zasypać okna, drzwi, kominy, przejścia do studni i drewutni, zanim Wincenty zdołał zorientować się w sytuacji, góral na stróży pozamykał we dworze wszystkie okiennice, Cygan-kowal naniósł worów węgla, dziewczęta ustawiły na środku kuchni kadź pełną wody, nanosiły drzewa i suszu. Kiedy zadymka ustała, parobcy usiadłszy na wołach przerabiali nimi drogi, że można się było dostać ze dworu do gorzelni, magazynu z wódką i piwnic, do wołowych i końskich stajen. Sołtys pouczał Wincentego, jaką wagę ma ochronienie od dzików kartofli na karm dla wołów, jak paleniem ogni, rzucaniem płonących snopów słomy, dzwonieniem i strzelaniem przepędzić wyszłe z lasu wygłodzone stado.

Trzy dni i trzy noce w zawianym kurniawą dworze przesiedział Wincenty z dziewczętami i parobkami w kuchni przy wielkim saganie, gdzie żarzyły się węgle. Słuchał opowiadań starej młynarki o fujawicach, patrzał, jak psa — mądrego brysia, który zdołał się dobić do uchylonych drzwi, obierano z sopli lodowych, wycierano słomą, pojono mlekiem, jak karmiono i w rękach zagrzewano zmarzłe wróble.

Ale gdy minęła kurniawa, gdy na dobre odeszły dziki do lasu, tak samo jak przed dwoma laty w zakopiańskich Kuźnicach, zaraz zapewne wyruszył towarzyski Wincenty z domu. Miał często wyruszać z Kalnicy do Leska, gdzie na poczcie czekały listy i czasopisma i gdzie w Posadzie Leskiej siedział na gospodarstwie młody syn Ksawerego Krasickiego, Edmund, zapalony do etnografii towarzysz pierwszych wycieczek Wincentego. W zimie roku 1836 wyruszyli co prawda zapewne razem nie na naukową wycieczkę, ale na balik aż w tarnowskie, do Góry Ropczyckiej, gdzie go wyprawiał jej dziedzic, lubiący się bawić i lekkomyślny Kazimierz Starzeński. Był na tym baliku Ksawery Prek i 10 lutego zapisał w pamiętniku, że widział Pola, jak „tańcował bardzo zręcznie i udatnie kołomyjki".

Miał Wincenty także w Kalnicy sąsiedztwa ziemiańskie. Sanockie, które za Rzeczypospolitej stanowiło dobra starościńskie, osiadła dosyć gęsto szlachta wówczas, kiedy Austriacy rozprzedali starostwo. Tę szlachtę poznał Wincenty. W przyszłości miał w gawędach odtworzyć liczne szlacheckie tradycje Sanockiego. Ale kiedy jeszcze mieszkał w Kalnicy, dzieląc z Edmundem Krasickim etnograficzne zainteresowania dla górali, nie miały tradycje szlacheckie dla niego takiej jak potem wagi, a nawet stosunki z samą szlachtą sanocką, która zachowała wśród gór i lasów obyczaje godne saskiej doby, nie układały mu się najlepiej. Osiadł na gospodarce i poświęcił się życiu ziemiańskiemu. Rok po roku rzeczywistość ścierała i jeszcze miała ścierać jego ideały. Ale nie był bratem-szlachcicem. Miał nawyki inteligenta, nawyki do pracy umysłowej, do rozmów obejmujących szersze horyzonty. „Zrazu kochali mnie bardzo — pisze o szlacheckich sąsiadach Kalnicy — ale gdy pijatyki szkodziły zdrowiu memu, a do częstych wizyt i odwiedzin czasu nie miałem, gdym prześlepił tu św. Michała, a tam św. Tomasza i Józefa, gdym nie

jeździł na targi i walne jarmarki, zabaw hucznych i uczt unikał, osamotniał i dom mój, nikt mnie nie odwiedzał prócz przejeżdżającego lekarza, komisarza i Węgra z pudełkiem towarów lub z olejkami [...]"

Nie wszystko uwzględnił Wincenty w tym wspomnieniu. Pominął jeszcze Ksawerego Krasickiego, który co najmniej raz do roku, w zimie, przyjeżdżał do Kalnicy i w dzień napolowawszy się dzików, wieczorami wiódł z poetą długie gawędy przy kominie, ciekawsze — zwłaszcza gdy czerpały treść z poświęconego sprawom publicznym jego życia — od tego, co na św. Michała i Tomasza plotła pijana szlachta. I jeszcze ktoś pominięty we wspomnieniu Wincentego odwiedzał go, przyjeżdżając do Kalnicy z pobliskiej Rzepiedzi — tak samo jak on gospodarujący w wiosce, ale więcej inteligent niż szlachcic, Jan Kanty Podolecki, ten sam, który swojego czasu we Lwowie psuł szyki agentowi emigracyjnej konserwy, Ludwikowi Świrskiemu. Podolecki był także poetą. W tymże samym 1833 roku, kiedy Wincenty drukował w czasopiśmie Zakładu im. Ossolińskich swoje przedpowstaniowe jeszcze wiersze, osnute na twórczości samorodnej ludu, także on w tymże samym czasopiśmie drukował nieduży poemat, rzecz wysnutą z legend ludu w Bieszczadach.

Z rokiem 1833 wiele zmieniło się w Galicji. Węglarze potem uczyli poetów, jak w temat wierszy pisanych w duchu ludowym wkładać treść narodową, czerpaną już nie tylko z legend przez sam lud opowiadanych, ale z nauki historycznej, która na wyższy stopień miała dźwigać społeczną i narodową samowiedzę ludu, miała lud przygotować do świętej wojny o Polskę.

[...] A na Rękawkę się sypie
Naród z Krakowa po moście:
Ciesz się narodzie na stypie —
Będzie Wielkanoc po poście!
Niby krzemień chłop krakowski,
Bieda — krzesiwo ze stali;
A jak się próchno podpali,
Znikną z Krakowa i troski!

W taki nieczytelny dla austriackiej cenzury sposób mówił Wincenty o przyszłej wojnie ludowej w wierszyku *Szajne Katarynki*, którą zaczął tworzyć w Kalnicy.

Napisał poeta we wspomnieniu o odwiedzającym Kalnicę wędrownym Węgrze, przekupniu. Może podobnie przychodził do Kalnicy i do Rzepiedzi Podoleckiego wędrowny Czech z Szajne Katarynką. Na poły żebrak, na poły nagradzany roznosiciel ludowej sztuki pokręcał korbką i z grającego mechanizmu skrzynki wydobywała się coraz nowa melodia, a w magicznej szybce pojawiał się nowy obrazek malowany na szkle. Kiedy pociągnął za sznurek, tańczyła na skrzynce kukiełka. Lud nazywał ją Szajne Katarynką, przyswoiwszy sobie niemiecką nazwę Pięknej Katarzynki.

Można wyobrazić sobie, jak patrzał Wincenty razem z dziewczętami z kuchni, z gromadą góralskich dzieci i kobiet na to jarmarczne przedstawienie. Być może razem z Podoleckim patrzyli. Ponieważ razem z Podoleckim pisali *Szajne Katarynkę*, przekazując ludowi żywe treści narodowej historii i kultury w wierszykach, którym miały towarzyszyć obrazki w magicznym okienku

katarynki i melodie wydobywające się z jej muzycznego mechanizmu. W przyszłości miał opowiadać o tej wspólnej pracy nad *Szajne Katarynką* Podolecki Teodorowi Tomaszowi Jeżowi, w Londynie, kiedy znalazł się na emigracji po roku 1846. Do wspólnego wydania utworu przez Wincentego i Podoleckiego nie doszło. Wincenty miał wydrukować najwcześniejsze fragmenty swojej *Szajne Katarynki* w *Orędowniku Naukowym* w 1841 roku, Podolecki — dwa lata później — w *Albumie na korzyść pogorzelców Rzeszowa*. Książkowe wydanie w rozszerzonych *Pieśniach Janusza* obejmuje tylko utwór Wincentego.

Sanocka szlachta, która nie chciała Wincentego odwiedzać w Kalnicy, była na niego wyraźnie zagniewana. „[...] Kiedym którego spotkał w drodze — pisze poeta — kazał popędzać konie i udawał, że mnie nie poznaje, kiedym był w kościele, przychodził i wychodził innymi drzwiami, aby się nie spotkać ze mną — kiedy na gospodzie zejść się przyszło w miasteczku, udawali, że się śpieszą, że mają sprawunki w mieście i że są na odjezdnym." Najwięcej bodaj miała szlachta do zarzucenia Wincentemu ze względu na jego stosunek do chłopów. „— A ty nam burzysz porządek! — wołała podpiwszy na imieninach jednego z sąsiadów. — A ty stawiasz chłopom chaty z tartego drzewa. Tu buntujesz ludzi! Ty chcesz, słyszę, nawet jakąś akademią zakładać dla chłopów? Radzisz z nimi za pan brat o drogach i mostach! Kto chce wejść w grono obywatelskie, to nie tędy droga."

Pisał w jednym z wierszyków *Szajne Katarynki* Wincenty o przyszłej wojnie ludowej o Polskę, ale niewiele już w nim było z dawnego węglarza. Szkoła dla chłopów i chaty z tartego drzewa, drogi i mosty to były pomysły przedsięwzięć wyniesione nie z agitacji węglarskiej, ale z rozmów w Krakowie na wieczorach u Helcla o poczynaniach w Książu margrabiego Aleksandra Wielopolskiego, z rozmów w Zagórzanach z hrabią Tadeuszem Skrzyńskim. Był Wincenty już nie węglarzem, piszącym poemat o warszawskiej rewolucji 1794 roku, ale biorącym się do robót organicznych liberałem, chociaż i to przyczyniało mu wrogów wśród szlachty, bardziej konserwatywnej niż arystokracja. Znalazł się poeta ze swoim liberalizmem wobec wrogości zarówno szlachty, jak ludu, i to dało mu poczucie tak wielkiego osamotnienia w Kalnicy.

Lud, z którym miał do czynienia gospodarując, stawiając tartaki i mosty i z którym obcował tworząc *Szajne Katarynkę*, był to lud góralski nieco inny od obytych w handlowych podróżach i pielęgnujących zbójnickie tradycje Podhalan z Beskidu środkowego. „Górale w jasielskim i sanockim — napisze poeta potem w *Obrazach z natury* — są już gospodarze rolni. Ziemia tu lepsza, góry równiejsze, żyźniejsze pasze, chów bydła głównym zajęciem i wołowiec góral nie bawi się ani drogą, ani włóczęgą, ani zarobkami po świecie [...]" Zajęci osiadłym życiem, mniej stykając się wśród gór z mieszczanami, zachowali sanoccy górale prastare zwyczaje. Tu, w Bieszczadach, słyszał Wincenty kolędy śpiewane językiem tak starym, że aż niepodobnym do aktualnie używanego przez górali. W Bieszczadach, w dolinie rzeki Osławy, widział obchodzoną starodawną sobótkę, słyszał w pieśniach jeszcze pogańskie nazwy bogów, Kupały i Rumiana.

Z dawien dawna były tu też, w dolinach bystrych potoków, ułożone stosunki górali i dworu, stosunki z zarządcami kalnickiego klucza, którzy pilnowali wypełniania przez wsie pańszczyźnianych obowiązków, sprawowali nad

chłopami władzę sądowniczą, wybierali rekruta. „[...] Kiedy na sąd strony przyszły — pisze poeta — nie chciałem przyjąć ani kur, ani białych raków (jaj), ani bryndzy, ani grzybów, ani pieniędzy — więc zmieszane strony traciły do mnie zaufanie." Jeżeli przegrał sprawę bogaty gospodarz, nie mógł pojąć tego, bo czując się możnym, wiedział, że wygra w każdym sądzie. Kiedy ubogi przegrał przeciwko bogatemu, przypisywał to tajemnemu przekupstwu. Podejrzenie budziło samo niewzięcie łapówki.

Z podobną nieufnością, niechęcią czy wręcz wrogością wsi spotkały się wszystkie z liberalnego ducha usiłowania Wincentego. „Niczegom nie zaniedbał — pisze o swoich poczynaniach — nic nie miałem sobie do wyrzucenia. O ranku siadałem na koń — przy świecach siadałem ledwo do stołu. Stawiałem chaty, robiłem drogi, budowałem mosty i tartaki, sądziłem po całych dniach sprawy, niosłem lekarstwo chorym, pomoc ubogim lub ukrzywdzonym." Wszystko zdało się na nic. Nie lubiono Wincentego we wsi, nie rozumiano go, nie chciano jego rady i pomocy. Nie był pod strzechą chłopską w Kalnicy wędrowcem — gościem, jak przed kilku laty w Tatrach, nie był, jak kiedyś na Litwie, powstańcem. Strzegł tu dobra Krasickiego, musiał je pomnażać. Musiał wyciągnąć dochód na czynsz dzierżawny, na założenie i prowadzenie własnego domu. Pilnował wychodzenia na pańskie, płacenia czynszu, składania daniny w naturze. Wpłacali chłopi na jego ręce także podatek dla skarbu austriackiego. Zgodnie z dekretami austriackimi musiał spisywać i wybierać rekruta. Sądził sprawy cywilne i karne, ferował wyroki, egzekwował kary. Nie mógł w tej sytuacji zostać przyjacielem wsi.

Tylko z sołtysem, ze staruszkami — młynarzem, a zwłaszcza młynarką — łączyły go zażyłe stosunki. Ci byli mu we wsi swym społecznym stanowiskiem najbliżsi — wolni od obowiązku pańszczyźnianego. Młyn dzień i noc pracował. Młynarka całą panią była. Od niej brali biedniejsi latem gruszki i śliwki, zimą susz i na przednówku ziarno. Ona najlepiej we wsi rozumiała intencje Wincentego. Kiedy wyszykował budynek na szkołę, doglądając osobiście układania podmurówki, stawiania pieców, okuwania drzwi i okien i szklenia szyb, ona zachęciła do nauki same co prawda dziewczynki. Na czysto umiecionym i posypanym piaskiem podwórzu młynarki, na kłodzie pod starą gruszą spędzał Wincenty niedziele.

Ale gdzie indziej we wsi nie było dla niego odpoczynku, gawędy, radości. „W dzień niedzielny — pisze — siedziały poważne rodziny na przyspach gwarząc wesoło i grzejąc się na słońcu. Dla mnie ani wesołości, ani muzyki, ani uśmiechu bliźniego nie było i pytałem sam siebie często: »Za co tak walczę? do kogo należę?«.

Kiedym się zbliżył ku karczmie chcąc się zbliżyć do ludzi, nadstawała muzyka i tańce [...]. Coś Cyganom trzeba było rzucić, coś ofiarować ludziom na ochotę — ale to wszystko nie pomagało [...]. Jeżelim się udał do dzieci pląsających na trawniku, rozprzęgały się te urocze koła — cały przyrodzony wdzięk tych wianuszków ginął i trzeba było od nich powracać do domu."

Był samotny Wincenty w Kalnicy, on, który romantyczny zapał dawnego Zwolennika Słowiańszczyzny próbował łączyć z organicznymi poczynaniami liberała, jakie zasadzały się na feudalnym wyzysku i jakie, czyniąc bardziej znośnym byt chłopów, miały przecież na względzie dobro nie ich, ale folwarku. Swój zawód przeżywał ciężko. Znowu, jak w Krakowie, wypadło mu pióro z ręki.

„Jakieś utrudzenie — pisze — i zwątpienie ogarnęło duszę. Pracą i zabiegami dziennymi utrudziłem ciało, ale duszy utrudzić nie mogłem — gdy noc nadchodziła, była to noc straszna dla mnie, bo spać nie mogłem, biedziłem się myślami moimi i położeniem i zwykle dopiero usypiałem nad ranem... Z jakąś dziwną pogardą patrzałem na książki — nawet poetyczne natchnienie ustąpiło mi. Wypostniałem, zatrapiłem się w duszy. Jeżeli nocą przy świetle kominka napisałem kilka wierszy ołówkiem, były one tak smutne i tak dziwacznie chore, że po dniu odczytane robiły mi niemiłe wrażenie [...]".

Impulsem właściwym poecie, który zawsze bał się pesymizmu, nie umiał ani cierpieć, ani radykalnie rozstrzygać sprzeczności, była ucieczka z Kalnicy. Na jesieni 1837 roku doszła Wincentego mylna wieść, że Aleksander Fredro ubiega się o stanowisko kierownika biblioteki Zakładu im. Ossolińskich i że są jakieś perspektywy otworzenia tej biblioteki, zamkniętej w związku z procesem o tajne druki. Od razu postanowił ubiegać się znowu o miejsce kustosza w zakładzie. Ponownie ożywiło się w nim już tyle razy zawiedzione pragnienie, aby pracą w naukowej instytucji utwierdzić swoje życie inteligenta.

Bał się jednak Wincenty, że występując do austriackich władz o miejsce w Zakładzie, którego pracownicy po długotrwałym procesie zostali niedawno skazani za tajne druki, obudzi czujność policji. Nie chciał, nie umiał ryzykować, inny pod każdym względem od Seweryna Goszczyńskiego. Teraz, kiedy był coraz bliższy liberałom, tym bardziej przyjmował ich taktykę nienarażania się zaborcy. Wiedzieć chciał, czy rzeczywiście właśnie liberał Aleksander Fredro zabiega o stanowisko w zakładzie im. Ossolińskich. Zwracał się listownie z pytaniem i prośbą o radę do drugiego liberała, wicemarszałka Stanów i referenta Wydziału Stanowego, Tadeusza Wasilewskiego. Wasilewski odpowiadając poecie rozwiał całkowicie jego złudzenia. Biblioteka Zakładu długo miała być jeszcze zamknięta.

Znajdował się już zresztą Wincenty w nieco innej sytuacji w Kalnicy niż podczas pierwszego lata, kiedy najciężej przeżywał obcość wsi i swoje osamotnienie. Jego samotność skończyła się już właściwie. Jeszcze przed paroma miesiącami, pod koniec zimy 1837 roku, odważył się wybrać z Kalnicy w okolice Lwowa. Pojechał do Mostków i 8 kwietnia wziął ślub z Kornelią. Teraz Kornelia, mieszkając z poetą w Szumnym Dworze, była już po pierwszym połogu, a on pracował nad historyczno-etnograficznym studium o góralach. Pisał o tym w następnych listach do Tadeusza Wasilewskiego zaprzeczając, jakoby była to praca w rodzaju Osjana czy Walter Scotta. „[...] Wykładam rzecz o góralach — wyjaśniał — w największej prozie jak najnudniejszy niemiecki profesor na dziesięć półmisków — bo mi właśnie nie o zabawę, ale naukę chodzi."

Systematyczność naukowa — to było przebudzenie się Wincentego z odrętwienia, jego próba przezwyciężenia zarówno romantycznych marzeń, jak zawodu, który spotkał go w Kalnicy ze strony chłopów.

Tadeusz Wasilewski miał do zarzucenia tematowi pracy, że jest za mało narodowy. Wincenty także pozostawił już poza sobą nie kontrolowany przez doświadczenie, młodzieńczy, zaszczepiony mu przez Zwolenników Słowiańszczyzny entuzjazm dla kultury ludu jako czystego źródła narodowości. Początek roku 1833, kiedy odbywał się we Lwowie zjazd kollektantów i kiedy

pisał Wincenty swoje pierwsze szlacheckie gawędy, uprzytomnił mu w sposób dosadny rolę szlachty zarówno w przeszłości, jak w aktualnej dziejowej chwili. Twarde doświadczenie obcowania z chłopami w Kalnicy stawiało przed oczy ich ciemnotę, wrogość, brak narodowej świadomości. Ale przecież nie rozstał się Wincenty jeszcze z dawnymi ideami. Przyświecały one wciąż pracy poety-etnografa, który słuchał podczas swoich wycieczek po Podhalu góralskich legend związanych z dziejami Polski, spisywał śpiewane w Bieszczadach starożytne kolędy. Nowością w postawie Wincentego było to, że nie unosił się zapałami, ale refleksją naukową pragnął rozstrzygać dylematy. „Wszakże jest jedna strona, która w przeszłości tych szczepów góralskich styka się z dziejami narodu całego — pisał w liście do Wasilewskiego — rozumiem tutaj przywileje królów polskich dane sołtysom w krainie tatrzańskiej a u górali ruskich w Bieszczadach prawa [...], które *Volumina legum* obejmują pod konstytucjami wybrańców, wybranieckich łanów [...]". Dalej porównywał pograniczną straż góralską z kozakami naddnieprzańskimi i nazywał sołtysów i wybrańców rodzajem szlachty. Podejmował w ten sposób zagadnienie uwolnienia od pańszczyzny i unikał jednocześnie tego zagadnienia wyrywając sołtysów i wybrańców z masy chłopskiej. Wolność górali w takim ujęciu przestawała być lżejszą dolą ludu, taką, jak ją kiedyś przedstawił Wincenty w młodzieńczym *Henryku*, zestawiając z niedolą chłoppów podolskich, poddanych pańszczyźnianemu wyzyskowi. Rodzajem szlachty byli sołtysi i wybrańcy, lud w swojej masie musiał odrabiać pańszczyznę, na której zasadzał się szlachecki dochód. To było zgodne z praktyką. To zostało potwierdzone przez doświadczenie zebrane w obcowaniu z chłopami w Kalnicy, zarówno z tą większością, która przychodziła pracować dla dworu i bez której zapewne nie wyobrażał sobie nawet Wincenty, jak można pracować i żyć, jak z owymi jednostkami wyjątkowymi, objętymi starym przywilejem. Z sołtysem, z młynarzem i jego żoną dobrze w Kalnicy układały się Wincentemu stosunki, miał ich zrozumienie może gdy idzie nawet o sprawę narodową, jeżeli ośmielił się propagować ją w rozmowach w okresie procesów i wyroków. Zresztą nie wdawał się teraz w proroctwa dotyczące udziału ludu w przyszłej wojnie. W pracy swojej wyjaśniał rzecz tak, jak miała się ona w dziejach i w codziennym bycie górali, od strony historycznej i etnograficznej. Zbierał materiały w wycieczkach przedsiębranych z Edmundem Krasickim, szukał protekcji krewnego Homolaczów z zakopiańskich Kuźnic, by korzystać z jakiejś bezcennej kroniki, której „nieużyty pleban" nie chciał wypuścić z rąk. Takie były początki naukowej pracy niedawnego śpiewaka Janusza.

Janina Rosnowska

Jan Józef Lipski

O POEZJI TYTUSA CZYŻEWSKIEGO

Czyżewski-poeta jest chyba bardziej jeszcze nieznany niż Czyżewski-malarz, o którym pisali przecież Chwistek i Winkler, Czapski i Wolff — a ostatnio Osęka. Gdyby zaś nie studia Wyki o autorze *Pastorałek* i *Lajkonika w chmurach,* zebrane w *Rzeczy wyobraźni,* i nie garść wspomnień pośmiertnych — bibliograf miałby na ten temat do odnotowania tylko parę recenzji w prasie, przeważnie zdawkowych, a jeśli nie — to mętnych (przykładem może być szkic Stura, ciekawy jako dokument swoistej maniery ekspresjonistycznej w krytyce; wyjątkiem jest natomiast zwięzłe, lecz bogate omówienie *Robespierre'a* w *Wiadomościach Literackich,* pióra Wata), dalej — parę uwag na marginesie szerszych, syntetycznych rozważań, dla których Czyżewski jest tylko egzemplifikacją (tak właśnie jest potraktowany w studium *Syty Paraklet i głodny Prometeusz* St. Baczyńskiego) — i to już prawie wszystko.

Tak jakoś się stało, że wielki spór „Skamandra" z krakowską Awangardą zepchnął w społecznej świadomości literackiej na bok te wszystkie współczesne mu zjawiska, które nie mieściły się w dualistycznym modelu „dwóch na słońcach swych przeciwnych Bogów". Tyczy to przede wszystkim futurystów polskich. U zarania lat dwudziestych właśnie futuryzm był zawołaniem dnia. To Tuwim przecież obiecywał zostać pierwszym w Polsce futurystą, a na łamach prasy zachowawczej artystycznie (tak się zresztą to układało — że zachowawczej, a nawet wstecznej, nie tylko na tym odcinku) słowo „futurysta" oznaczało przedstawiciela wszelkich nowinek artystycznych, co pozostawiło do dziś ślady w świadomości dość szerokich kręgów mieszczańskich, a nawet inteligenckich, daleko stojących od spraw sztuki. Ale już lata trzydzieste przyniosły zepchnięcie poetów wywodzących się z futuryzmu jakby na plan drugi, a lata powojenne jeszcze to pogłębiły. Dużo się na to złożyło przyczyn przypadkowych: chwilowe zamilknięcie niektórych byłych futurystów (np. Wata), odejście innych na nowe pozycje literackie, radykalna zmiana charakteru twórczości (np. Bruno Jasieński) etc. Faktem jest, że już pod koniec dwudziestolecia ten element najbliższej wówczas przeszłości pisarskiej — był praktycznie martwy w świadomości środowisk literackich, co pogłębiło się jeszcze po wojnie. Do sporadycznych wydarzeń, nie zmieniających tego faktu, należy np. refleksja krytyki po śmierci Młodożeńca, przypominająca istotną rolę tego poety w kształtowaniu się poezji dwudziestolecia międzywojennego. I ofiarą tego mechanizmu kształtowania się szerokiej opinii literackiej padł przede wszystkim Czyżewski. Była

w tym doprawdy ironia losu: właśnie jego pomija prawie zupełnie *Obraz literatury polskiej* Czachowskiego (w którym znaleźć można sylwetki poetyckie legionu drugorzędnych pisarzy), podczas gdy wydany w 1936 r. tom Czyżewskiego *Lajkonik w chmurach* dowodził, że spośród poetów polskich, wywodzących się z futuryzmu, właściwie tylko Czyżewski tworzył w latach trzydziestych nowe, autonomiczne wartości poetyckie.

Gdyby szukać w twórczości Czyżewskiego motta, które najlepiej by miało wyrazić dominujące dążenie jego sztuki — zarówno malarstwa, jak i poezji — trudno byłoby znaleźć odpowiedniejsze od cytatu z *Wiersza o malarstwie* w *Lajkoniku w chmurach:*

A malarz dźwięki tony i formę
Wybiera
Z bogatego ogrodu kwiatów
I tworzy świat nowy
Na swym płótnie
Świat wewnętrznej harmonii
Którą odczuwa i która
W nim żyje.

Cała jego twórczość poetycka — od *Śmierci Fauna* i wcześniejszych jeszcze wierszy, które włączał później, w dwudziestoleciu, do swych tomików, aż do ostatnich utworów, drukowanych na łamach prasy w 1939 r. (twórczość wojenna Czyżewskiego uległa zniszczeniu podczas Powstania Warszawskiego), była poszukiwaniem równowagi między bogactwem rzeczywistości, podsuwającej artyście dźwięki, tony, formę — a żyjącym w nim „światem wewnętrznej harmonii". A zresztą jest to przecież problem każdej wielkiej sztuki: artysta — i świat, podmiot twórczy — i przedmiotowa rzeczywistość, świat subiektywnych doznań, impulsów, myśl — i świat obiektywny.

Debiut Czyżewskiego, obrazek dramatyczny *Śmierć Fauna,* nie zapowiadał przyszłego nowatora, choć zresztą w jakimś bardzo ograniczonym zakresie o minutę wyprzedził czołówkę polskiej poezji modernistycznej: fala klasycyzujących tendencji, które doszły do głosu głównie w twórczości Staffa *(Gałąź kwitnąca,* 1908, i cykl *Śladem stopy antycznej* w *Uśmiechach godzin,* 1910), w *Muzeionie* L. H. Morstina i jego twórczości, a częściowo i w twórczości Kasprowicza (wiersze o tematyce klasycystycznej w *Chwilach,* 1911 — *np. Kosmaty Faun za nimfą biegnie jasnoudą;* motywy klasycystyczne w *Marchołcie,* później, bo dopiero w 1920 r. wydanym, lecz publikowanym we fragmentach od 1907, a gotowym definitywnie w 1913) — miała w nim nie epigona, lecz jednego z szeregu twórców, którzy prawie jednocześnie podjęli te tendencje (pomijam w tym wyliczeniu Wyspiańskiego: jego rola w odrodzeniu motywów klasycznych była pierwszorzędna — lecz ich poetycka funkcja, o której trudno się tu rozwodzić, jest tak dalece różna od funkcji klasyki Staffa lub Kasprowicza, że należy mówić o tych sprawach niemal osobno).

Faun Czyżewskiego jest bliskim krewnym Świętego Fauna z uroczego obrazka Anatola France'a, Staffowskiego Fauna podstarzałego z *Gałęzi kwitnącej,* Kasprowiczowskiego kosmatego Fauna z *Chwil* i Pana-Fauna oraz Chóru Faunów z *Marchołta.* Jeszcze w dwudziestoleciu odezwie się ten motyw ostatnim

spóźnionym echem w *Świątkach i centaurach* Jędrkiewicza. Wszyscy ci Faunowie leśni nie prosto z Grecji czy Rzymu Horacego ród swój wiodą, lecz mają bliższych przodków na kartach liryki Kochanowskiego, po raz pierwszy zapełniających kozłonogimi stworami polskie lasy.

Inny jeszcze wątek genealogiczny tego klasycystycznego motywu może się nasuwać, jeśli pamiętać będziemy, że Czyżewski to nie tylko poeta, lecz również malarz, wychowanek krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, w której kończył wówczas studia, by w 1908 r. wyjechać dla ich pogłębienia do Paryża: przypomni to nam Faunów Jacka Malczewskiego, którzy w polskim plenerze czują się równie dobrze, jak w swej starej, klasycznej Grecji, napastują jurne dziewuchy, wylegują się po miedzach, są malowani jakby po to, by móc nimi zilustrować obrazek Czyżewskiego.

Jak w *Pieśni o Sobótce* splata się tu wątek klasycystyczny z ludową nutą (tyle, że u Kochanowskiego domniemują się jej niektórzy, u Czyżewskiego występuje ona bezpośrednio w piosenkach dziewczyn) — a wszystko to rozgrywa się na tle polskiego letniego krajobrazu. Tylko że owo rodzime otoczenie mniej jest przychylne Faunowi Czyżewskiego niż jego literackim i malarskim braciom: Faun ginie pod motykami, kijami i buciskami polskich chłopów. Na samym wstępie twórczości Czyżewskiego widzimy, że to nie obywatel sielankowej Arkadii; ledwie upozował swą grupę z grającym na fujarce Antkiem i z Faunem pośrodku, biorącym do tańca jakąś Marysię, Jagusię czy Kasię — już wybucha konflikt, leje się krew Fauna. I tak już przez całą jego twórczość będzie się przeplatać naiwne dążenie do sielanki, wyrażającej się prostotą ludowych motywów i wyobrażeń — z niesamowitymi, a często krwawymi, budzącymi grozę koszmarami. O ile jednak folklor ze *Śmierci Fauna* znajdzie potem swą bogatą kontynuację w *Pastorałkach*, których wciąż nowe warianty tworzył Czyżewski przez całe dwudziestolecie, a i w krakowskim, regionalnym folklorze miejskim *(Lajkonik)* — o tyle wątek drugi, klasyczny, mniejszą już będzie odgrywać rolę. Wraz ze zmianą mistrzów w plastyce — zmieni się i jego twórczość literacka. Nic w niej nie będzie przypominać Malczewskiego — wiele natomiast kubistów, przetransponowanych poetycko przez Cendrarsa, Apollinaire'a, Cocteau.

Trzynaście lat dzieli *Śmierć Fauna* od *Zielonego oka* (1920), tomiku, który wprowadził Czyżewskiego do ówczesnej czołówki nowatorów poezji polskiej. Od tego czasu do tomiku pt. *Lajkonik w chmurach* (1936), i dalej, do wierszy drukowanych w czasopismach po 1939 rok — trwa ewolucja poety, wykazująca wyraźną ciągłość problematyki artystycznej, nie przerywana już takimi skokami, jak ten, który dzieli dwa pierwsze tomiki.

W 1920 roku widzimy Czyżewskiego w samym centrum wielkiej rewolucji artystycznej, dokonującej się od kilku lat w całej Europie: nowe problemy, nowe formy, gąszcz izmów i gmatwanina przeróżnych tendencji, biorących swój początek w różnych dziedzinach i różnych zjawiskach życia społecznego: w wewnętrznej logice rozwoju sztuki, w postawach i programach filozoficznych, w rozwoju współczesnej techniki, rewolucjonizującej sztukę, a nawet stwarzającej nowe jej dziedziny (film), w wielkich przemianach społecznych, ekonomicznych, politycznych. Ten okres burzy i naporu, który zaczął się na parę lat przed I wojną światową (wtedy ukształtowały się futuryzm, ekspresjonizm, kubizm) i trwał przez pierwsze dziesięciolecie powojenne (powstanie da-

daizmu, surrealizmu, konstruktywizmu etc.), nie jest właściwie dokładnie zbadany, znane są zaledwie jego fragmenty. Stąd każdy, kto chce pisać o jakimś węższym zakresowo problemie tego okresu, np. o twórczości jednego poety, skazany jest na doraźne tworzenie roboczych hipotez uogólniających, które łatwo mogą ulec falsyfikacji przez przyszłą syntezę, ale które są niezbędne dla zinterpretowania analizowanego zjawiska.

W szczególności zaś wszelka próba syntetycznego ujęcia poezji Czyżewskiego może okazać się zawodna bez znajomości dwóch podstawowych danych, dotyczących jego rozwoju malarskiego: po pierwsze — jaki był szczegółowy przebieg jego studiów paryskich w latach 1908—1909, tzn. w jakich kręgach artystycznych obracał się wówczas Czyżewski, kogo znał, czyje wpływy inspirowały wówczas jego świadomość artystyczną — po drugie zaś, w jakim związku z tym pierwszym paryskim epizodem jego biografii pozostaje jego formizm z lat przed i po 1920 r. Odpowiedź na te pytania, która może być dziś, przy aktualnym stanie wiedzy o Czyżewskim-malarzu, tylko ogólnikowa — ma choćby dlatego zasadnicze znaczenie, że kierunki literackie, które powstawały w latach 1910—1930 (daty bardzo umowne), mają bardzo ścisły, bezpośredni związek z plastyką, z rozwojem malarstwa, rzeźby, nawet architektury, czego nie było w tej skali ani w latach poprzedzających, ani w następnych. Związek malarstwa symbolistycznego i tzw. secesji z symbolizmem w poezji był bardzo luźny i umowny, to, co nazywane jest naturalizmem w malarstwie, nie ma żadnego związku z naturalizmem w literaturze (raczej można by mówić o odpowiedniości impresjonizmu malarskiego i naturalizmu literackiego, ale i tu chodzi raczej o interpretację filozoficzną i kulturową sztuki niż o łatwo sprawdzalne faktyczne związki historyczne) — w okresie zaś późniejszym nie wiadomo, co by mogło odpowiadać w malarstwie amerykańskiej prozie „behawiorystycznej" czy egzystencjalistycznej prozie Francuzów. Natomiast ekspresjonizm, futuryzm, kubizm, surrealizm i inne kierunki dwudziestolecia 1910—1930 były jednocześnie prądami w literaturze i w plastyce. Polegało to nie tylko na przyjmowaniu tej samej nazwy, a wraz z nią tego samego programu estetycznego i filozoficznego, i nawet nie tylko na wspólnocie typu organizacyjnego (wspólna prasa, wspólne wystąpienia grupowe), lecz nawet na tożsamości osób, uprawiających różne dziedziny sztuki. Nigdy chyba nie zdarzało się tak często, by wybitny pisarz był jednocześnie wybitnym plastykiem, a przynajmniej teoretykiem sztuk plastycznych. Wystarczy wspomnieć nazwiska Apollinaire'a, Cocteau, Jacoba, Kandinsky'ego, Arpa, Majakowskiego i innych. W Polsce zaś — malarzami i pisarzami jednocześnie byli: Czyżewski, Witkacy, Chwistek, teoretykami zaś plastyki: Witkacy, Chwistek, Czyżewski, Peiper, Przyboś etc. W okresie tak intensywnego przenikania się i współżycia sztuk, równoległego ich kształtowania się i wzajemnego wpływu — zrozumiałe jest, jak niepełna może być wiedza o Czyżewskim-poecie bez dostatecznego pogłębienia wiedzy o Czyżewskim-malarzu.

Czyżewski startował tomikiem *Zielone oko* pod sztandarem formizmu; tomik nosi podtytuł: *Poezje formistyczne* — i tak pisze o nim Chwistek w przedmowie teoretycznej. Po kilkunastu zaś latach w przedmowie do *Lajkonika w chmurach* Czyżewski określał się: „my futuryści", wymieniając obok siebie Brunona Jasieńskiego i Stanisława Młodożeńca. Wreszcie Jerzy Hulewicz w drugiej przedmowie do *Zielonego oka* przypisywał poetę do ekspresjonizmu.

Choć może ta czy inna etykietka nie jest aż tak ważna, tym niemniej bez nazywania niesposób wykonać najprostszych operacji intelektualnych, konieczne jest więc pobieżne choćby rozpatrzenie się wśród tych terminów, by móc je skonfrontować z praktyką poetycką Czyżewskiego.

Futuryzm, ekspresjonizm, formizm — wyrosły ze wspólnego pnia filozoficznego. Teoretycy i badacze ekspresjonizmu i futuryzmu zwracają uwagę na inspiracyjną rolę Bergsona i bergsonizmu w uformowaniu się teorii tych kierunków, rolę wyrażającą się przede wszystkim w przekonaniu o nieadekwatności życia i poznającego intelektu, o wyższości intuicji, rozumianej jako rodzaj instynktu, nad racjonalnym i empirycznym poznaniem. Futuryzm, czerpiący stąd część swych inspiracji filozoficznych — był irracjonalistyczny, instynktywistyczny, głosił program ujmowania życia i rzeczywistości jako procesów dynamicznych i całościowych, nie podlegających analizie.

Konsekwencją tego stanowiska filozoficznego, obfitującego w artystyczne konsekwencje — była ostra opozycja między dwoma przeciwstawnymi sobie nurtami polskiej awangardy poetyckiej lat dwudziestych: futuryzmem — i grupą, znaną przeważnie pod nazwą Awangardy, skupioną zrazu wokół krakowskiej *Zwrotnicy* (Peiper, Przyboś, Brzękowski i in.). Opozycja ta miała istotny sens filozoficzny i artystyczny: podczas gdy futuryzm wychodził z irracjonalistycznych założeń — Awangarda krakowska była rygorystycznie racjonalistyczna, empirystyczna, materialistyczna. Łączył te dwa kierunki tylko kult nowoczesności, przede wszystkim zaś cywilizacji technicznej, co stwarzało wiele podobieństw między nimi, podobieństw mniej jednak istotnych niż różnice.

Formizm — przynajmniej na terenie poezji, bo z plastyką sprawa jest bardziej skomplikowana — był swoistą interpretacją futuryzmu. Próbkę tej interpretacji dał Chwistek w przedmowie do *Zielonego oka*. Trzeba przyznać, że koncepcja ta nie jest zupełnie zrozumiała. Chwistek, nie tylko malarz i pisarz, lecz i wybitny logistyk, pisze:

„Zarówno nauka, jak poezja, nie może poprzestać na tradycjonalnym zdaniu, a to z wprost przeciwnych powodów. Nauka zajmuje się jedynie treścią, pojętą niezależnie od formy zdania, i skutkiem tego musi dążyć do wyrugowania wyrazów i zredukowania symbolów niezdefiniowanych do minimum (logika formalna). Poezja, przeciwnie, zmuszona jest walczyć z nałogiem bezpośredniego chwytania treści zdania z pominięciem niemal zupełnym formy, a uczynić to może jedynie przez unikanie zdań związanych ze względnie ściśle określoną treścią."

Co prawda nie łatwo jest zrozumieć, czemu logika formalna ma służyć jako przykład „nauki zajmującej się jedynie treścią, pojętą niezależnie od formy zdania", a jeszcze trudniej zrozumieć dalsze wywody Chwistka o „skojarzeniu rytmu z treścią wyrazu" (sądząc z egzemplifikacji, przez „rytm" rozumiał on intonację zdania) — tym niemniej intencja teoretyczna tego wywodu, mającego być krótkim wykładem formizmu w poezji, jest raczej jasna: chodzi o wydobycie maksimum walorów formalnych zdania — przez zaciemnienie jego sensu.

Dokładniejszy komentarz do tego problemu przedstawił sam Czyżewski w szkicu *O odlogicznieniu poezji*. Pisze on: „Pierwszą główną akcją współczesnej poezji i prozy jest wyeliminowanie słowa z niewolnictwa logicznego zdania składni". Nazywa to „anarchizacją słowa". I nieoczekiwanie konkluduje: „Zu-

pełne zerwanie z dotychczasową »logicznością« poezji, jakkolwiek się ona nazywała: romantyzmem czy symbolizmem, prowadzi do stworzenia poezji sugestywnej, poezji prawdziwego realizmu".

Przekonanie, że dopiero pozbycie się racjonalistycznego aparatu poznawczego może doprowadzić do maksymalnej adekwatności poznania i rzeczywistości, nie jest co prawda nieoczekiwane na tle bergsonowskich założeń kierunku, natomiast dziwić może, że właśnie „forma" poezji jest tym czynnikiem, który jest w stanie syntetycznie ująć dynamiczną rzeczywistość w intuitywnym akcie poznawczym. Otóż wydaje się, że interpretacja terminu „forma" — zarówno u Chwistka, jak i Czyżewskiego, a przede wszystkim Witkacego — bywa na ogół niewłaściwa i mylna. Idzie się zwykle tropem tradycyjnej w rozważaniach estetycznych naiwnej metafory o dzbanie (= forma), do którego nalewa się wino (= treść). Tymczasem zarówno dla Chwistka, jak i Witkacego (pamiętajmy, że obydwaj byli filozofami) bliższe było chyba to znaczenie terminu „forma", które znajdujemy u Arystotelesa (przeciwstawne tam „materii"): „forma" jest tam bliska znaczeniowo platońskiej „idei", jest działającą celowo siłą, jest czynnikiem energetycznym (co w dynamicznej koncepcji rzeczywistości, przejętej od Bergsona, ma kolosalne znaczenie dla zrozumienia roli „formy").

Do tych ustaleń teoretycznych, potrzebnych dla zrozumienia całego skomplikowanego splotu problemów, które niosły ze sobą ówczesne kierunki awangardowe — należy dodać jeszcze dwa stwierdzenia, charakteryzujące postawę tych środowisk artystycznych, stwierdzenia Jerzego Hulewicza, redaktora ekspresjonistycznego *Zdroju:* pierwsze brzmi „duch tylko w nie ujawnionej jeszcze formie wypowiedzieć się może", a drugie — że ekspresja jest istotnym znamieniem „nowego sztuki kierunku", „który występuje pod mniej lub więcej słusznymi nazwami: ekspresjonizm, futuryzm, formizm itd.".

Przystępując jednak do bezpośredniego i analitycznego oglądu konkretnych utworów poetyckich Czyżewskiego, za którymi stoi ta cała ogromna nadbudowa teoretyczna — trzeba zastrzec się zaraz na wstępie, że choć wiele jest w tych teoretycznych sformułowaniach niezbędnych wskazówek, pozwalających tropić rzeczywiste zjawiska poetyckie, to niemało też w tym i automistyfikacji. Istotny i znamienny może być jej charakter — a zresztą nie jest to nigdy tylko automistyfikacja, każdemu stwierdzeniu i definicji teoretycznej odpowiada bowiem jakaś rzeczywista tendencja. Tym niemniej niejednokrotnie okaże się, że konstytutywnych cech poezji Czyżewskiego szukać trzeba raczej we współczesnych mu procesach kulturowych niż w sferze, objętej jego samowiedzą teoretyczną. I tak bywa prawie zawsze ze sztuką.

Najbardziej stosunkowo sprawdzalne realizacje założeń, wywodzących się z bersgonizmu, dotyczą w *Zielonym oku* i tomiku *Noc-Dzień* (1922) roli wyznaczonej instynktowi w konstruowanym przez poetę świecie. Instynktowi obejmującemu też irracjonalną intuicję rzeczywistości. Interpretacja jednak owego „instynktu" jest u Czyżewskiego bardzo dziwna, choć może niezupełnie oryginalna: dzieli ją w jakimś stopniu z włoskimi futurystami, przede wszystkim z Marinettim (Czyżewski bodajże nie znał języka rosyjskiego — i trudno znaleźć w jego twórczości ślady wpływów rosyjskich futurystów), dając jednak znacznie ciekawsze koncepcje. W futuryzmie włoskim wystąpił mianowicie z dużą wyrazistością ciekawy stosunek do maszyny i maszynizmu: animizacja, przypisanie maszynie właściwości, przyznawanych na ogół jedynie organizmom

żywym. Maszyna ożywiona stawała się w pewnym względzie tworem doskonalszym od istoty żywej: przewagę tę dawał dynamizm, bardziej uchwytny doraźnej obserwacji niż dynamizm biologiczny. Stąd zachwyty Tytusa Czyżewskiego dla „elektrycznego instynktu", stąd deklaracje: „...kochać będziemy maszyny, gdyż one nasze siostry" *(Od maszyny do zwierząt* — tomik *Noc-Dzień)* i wezwania: „Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i płódźcie Dynamo-dzieci" *(Tytus Czyżewski o „Zielonym oku" i o swoim malarstwie /autokrytyka — autoreklama/* — również *Noc-Dzień).*

Kazimierz Wyka w swym eseju *Czyżewski-poeta* takim komentarzem opatrzył ów kult elektrycznej maszyny: „W krajach bardzo zacofanych technicznie i cywilizacyjnie, jak ówczesna ojczyzna poety, najprostsze przyrządy mechaniczne pełnią jednocześnie, niczym nad brzegami Kongo, funkcje magiczne. W pokoleniu Czyżewskiego nie było sprzeczności między kultem prymitywu, sztuki murzyńskiej, ludów oceanicznych, wytwórców drewnianych Chrystusików frasobliwych, a magicznym stosunkiem do wytworów cywilizacji przemysłowej. Nie dziwmy się przeto, że maszyna zachodzi w ciążę pod piórem kogoś, kto jednocześnie cały żyje podhalańską wyobraźnią".

Interpretacja ta, przekonywająco operując kontrastem współczesnej cywilizacji technicznej i zacofania wsi podhalańskiej, wytwarzającej specyficzną „podhalańską wyobraźnię" — ma jednak pewne wady. Otóż w krajach o znacznej industrializacji (Niemcy, Anglia, Francja,Czechy) pojawił się w dwudziestoleciu międzywojennym motyw zagrożenia człowieka przez cywilizację techniczną, a nawet biologicznego, gatunkowego zagrożenia człowieka przez maszynę *(R.U.R.* Karela Čapka, tu warto może przy okazji przypomnieć zapomniane, ekspresjonistyczne nowele Mirandoli w *Maskach),* motyw bardziej może zrozumiały w tamtych warunkach technicystycznych niż w Polsce, ale też o dziesiątki lat przedwczesny. Biorąc pod uwagę ową „przedwczesność", która wskazuje na fakt dużej wrażliwości literatury w stosunku do tendencji, wyznaczających we współczesnej cywilizacji kierunek dążeń i poszukiwań, nawet w dziedzinie techniki (dalsze poszukiwania nad sposobami zastąpienia człowieka w jego szeroko pojętych funkcjach produkcyjnych przez maszyny, aż do imitacji życia i myślenia, były do przewidzenia przed 30 laty, choć trudno było wówczas odgadnąć ze szczegółami podstawy teoretyczne takich dziedzin naukowo-technicznych, jak elektronika, cybernetyka itd.), oraz nie zapominając, że Czyżewski przez swoje wykształcenie, zainteresowania i dwukrotny, w sumie paroletni, pobyt we Francji (data wydania tomu *Noc-Dzień* zbiega się prawie z jego trzecim, najdłuższym wyjazdem) był w jakiejś mierze nie tylko Podhalaninem, lecz i paryżaninem — można po trosze przejść do porządku dziennego nad kontrastem cywilizacyjnym Podhala i centrów cywilizacyjnych Zachodu, gdyż „instynkt elektryczny" Czyżewskiego i kult „żywej" maszyny nie odbiegają od analogicznych zjawisk w Europie początków dwudziestolecia międzywojennego, a prymityw ludowy pastorałek (do którego robi aluzję Wyka w zwrocie „podhalańska wyobraźnia") też ma tam swe analogie: pisarz, przerażony współczesną cywilizacją urbanistyczną — z reguły uciekał właśnie w świat prymitywu. Tyle, że Polak nie musiał szukać go aż na Oceanii.

Czemu jednak pisarz, zafascynowany maszynizmem i współczesną cywilizacją techniczną, miałby szukać schronienia na podhalańskiej wsi? I przed czym? Marinetti i jego koledzy, konsekwentni w kulcie „propellera" (ulubione słowo

futurystów i Czyżewskiego; musiałem zajrzeć do encyklopedii, by się dowiedzieć, co znaczy: nawet redaktorzy *Słownika Wyrazów Obcych* nie pamiętali już tego terminu z myszką), nie uciekali w sielski krajobraz, a motywy afrykańskie pojawiały się u nich raczej wtedy, gdy rozpierała ich potrzeba rozszerzania potęgi imperialnej Włoch. Powstaje jednak pytanie, czy owa absolutna afirmacja technicyzmu przez Czyżewskiego nie jest pozorem, czy nie bliższy mu jest lęk ekspresjonistów, przybierający nawet niekiedy katastroficzne kształty.

W *Zielonym oku* niewiele jest jeszcze motywów „technicznych". Reprezentuje je przede wszystkim kilkuczęściowy poemat *Elektryczne wizje*, a głównie *Wizja III. Elektryczny świt*. Niejasny język i splątane obrazowanie całości najlepiej w całym tomie realizują postulat „zaciemniania treści", stawiany w przedmowie przez Chwistka. Jedno jest raczej niewątpliwe: barwa emocjonalna poematu jest raczej ponura, apokaliptyczna. „Gość pomarańczowego cynizmu" *, który jak Wergiliusz Dantego bierze ze sobą poetę, by pokazać mu nieznane światy, mówi:

Czy chcesz iść w krainę
czarnej zorzy
Czerwonej trupiej czaszki grobu grobów

Wizja I, w której sąsiadują ze sobą „motorowa przędzalnia" i typowo ekspresjonistyczny krzyż („W górze płacze nad miastem — Krzyż który bełkocze — Kłapie cynową tablicą"), ma w całości charakter apokaliptyczny, podobnie jest z *Wizją II* i *III*. *Wizja III*, czyli *Elektryczny świt*, odbiega co prawda swą treścią od poprzednich: zawiera zapowiedź katastrofy — i późniejszego wybawienia. Te interesujące fragmenty warte są przytoczenia:

Dymiące kominy ogień czad
Rozprężonej materii ślad
które żelazo i stal tak bardzo ukochały
Urano-blask mgławicy białej
Mechanika Duch am bam

Chociaż najdalszy jestem od przypisywania Czyżewskiemu profetycznych właściwości — tym niemniej „urano-blask mgławicy białej" i końcowe onomatopeiczne „am bam" w poemacie, napisanym trzydzieści lat temu — budzą pewien niepokój (jeszcze i w następnym tomiku, w wierszu *Wodospad magnetycznych łez* — czytamy o „uranoburzach"). Skąd, do diabła, wziął mu się ten „urano-blask mgławicy białej", po którym

Zapadły się fabryki kominy blask
Na jeziorze stanął elektryczny Pies
Wielki Bóg przyszłej ludzkości

* Jest to zarazem podtytuł *Introdukcji* — o konstrukcji semantycznej, przywodzącej na myśl np. tytuły wierszy Czachorowskiego: być może tu właśnie szukać należy częściowo antecedencji nowej fali poezji awangardowej, która przyszła po r. 1956 — może nawet bardziej tu niż w tradycji *Zwrotnicy*.

Tomik *Noc-Dzień* (z podtytułem: *Mechaniczny instynkt elektryczny)* bogatszy jest w elementy czerpane ze świata współczesnej techniki. I tutaj odnaleźć można niepokój człowieka, stojącego przed perspektywami nowej cywilizacji technicznej, choć i zafascynowanie tym nowym światem, którego cechą dominującą — z punktu widzenia zainteresowań humanisty — ma być integracja świata ożywionego i świata imitujących doskonale życie (instynkt elektryczny) maszyn. Charakterystyczny jest pod tym względem *Hymn do maszyny mego ciała,* a jeszcze bardziej *Transcendentalne panopticum:*

m e d i u m z a h i p n o t y z o w a n e
(śpiąc tańczy)
: widzę złotego węża
na dnie kieszeni alcybiadesa
widzę instynktowe zwierzęta
parzące się z błyskawicami elektronów

. . . . . .

w s z y s t k i e e l e k t r o m a n e k i n y
(razem)
kochamy się kochamy się kochamy się
raz raz raz
— — — — — —
(Dzwonią we wszystkie sentymentalne dzwony
wszystkich urano-kościołów
kaplic kąpieli eteru i zórz
gwiazd pierwotnych polarnych i burz
i
słońc)
p u b l i c z n o ś ć i m a n e k i n y
(razem)
. . . . . .
płódźmy się · ródźmy się elektryzujmy się
zmanekizujmy świat
. . . . . .
J a:
jako twórca
elektroświatów mego mózgu
ja medium samego siebie
pierwszy elektromagnetyczny
poeta i malarz
tytus czyżewski
zahipnotyzowałem moje myśli
przebrnąłem przeszedłem
sentencję sentymentalizmu
wchodzę w życie tworzę
morze elektronowych burz
w mym mózgu

daję sztukę i hipnoprawa
zwierzęcych gniazd
elektro-mediumicznego instynktu

Nie wydaje się, by na tle takiej literatury, jak cytowany już dramat Čapka *R.U.R.* lub jego powieść *Krakatit*, można było poprzestać na interpretacji Wyki, choć może zawiera ona i część racji: inny byłby zapewne dystans kontrastów i poczucie zagrożenia współczesną cywilizacją techniczną u poety, który by nie miał zaplecza „podhalańskiej wyobraźni".

Związek poezji Czyżewskiego ze współczesną cywilizacją techniczną dotyczy nie tylko tematyki jego wizyjnych poematów, lecz sięga do warstw dla poety istotniejszych: do „formy" jego liryki. Dokonuje się to na płaszczyźnie dla samego Czyżewskiego chyba nieświadomej, a bodajże nie branej pod uwagę i przez krytyków analizujących jego twórczość: mianowicie przez przeniesienie na teren obrazowania poetyckiego chwytów, stworzonych przez film niemy, najnowocześniejszą wówczas dziedzinę sztuki, wyrastającą bezpośrednio z możliwości, jakie dała nowoczesna technika.

Związek z filmem teoretyków i artystów, należących do nowatorskich kierunków lat 1910—1930 na terenie literatury i plastyki — był nie mniej ścisły niż związek literatury i plastyki w granicach tych prądów. Malarze, poeci, architekci tworzyli awangardowe filmy, nazwiska Dali, Cocteau, Légera i wielu innych na zawsze pozostaną w dziejach filmu. W Polsce ta symbioza nie była tak ścisła, tym niemniej wyraziła się teoretycznym zainteresowaniem dla filmu ze strony niektórych twórców należących do awangardowych kierunków (o filmie pisywali Peiper, Przyboś, A. Stern). Sam Czyżewski o filmie jako krytyk bodajże nie pisał — natomiast jako motyw tematyczny kino pojawia się w jego wierszach: *Sensacja w kinie* (incipit: Kino Palace: mord w Bombaju), *Płomień i studnia (elektro-kino-aero-dramo), Cinéma.* Istotniejsze jest jednak zapożyczanie od filmu metod tworzenia obrazu poetyckiego.

Jeden z najwybitniejszych twórców teorii i praktyki filmu dwudziestolecia międzywojennego, Béla Bálazs, tak ujmuje syntetycznie specificum artystyczne filmu:

„Czym jest to, czego film nie reprodukuje, lecz co tworzy i dzięki czemu staje się autonomiczną, w swym założeniu nową sztuką? Zmienna odległość obrazu, detal, zbliżenie, różne ustawienie kamery filmowej i montaż; a wreszcie to, co najważniejsze: nowy efekt psychologiczny, osiągany przez film za pomocą wyżej wymienionych sposobów technicznych: identyfikacja."

Stosowane przez Czyżewskiego przeniesienie do obrazowania poetyckiego chwytów filmowych zgadza się na ogół z tym wyliczeniem Bálazsa (i późniejszym jego uszczegółowieniem), włącznie z efektem psychologicznym jako celem tych metod. Film, przez swoją naoczność i „identyfikację", mógł dać pewne nowe możliwości artystycznej realizacji intuicjonistycznych, pozaracjonalnych założeń teoriopoznawczych Bergsona. Przyjrzyjmy się temu na przykładzie wiersza tytułowego z *Zielonego oka,* rozbitego na sekwencje analogiczne do filmowych:

Wiersz zaczyna się od wielkiego planu: zbliżenie oczu tygrysa — „Czarne pionowe linie". „Żółta zieleń morze" — to określenie koloru tęczówek; słowo „morze", budujące porównanie, reżyser epoki filmu niemego potraktowałby

jako sygnał scenariusza do wprowadzenia w realizacji „montażu logicznego", opartego o „zasadę transpozycji obrazowej" * (chwyt dziś już prawie nie stosowany), a więc obrazu morza. Dalsze linijki dają zmienny dystans kamery do obrazów („Zielone oko" — zbliżenie Małpy Motyle Papugi" — zapewne na jednym ujęciu, jak wskazuje rozbicie graficzne linijki, sugerujące zwykle u Czyżewskiego symultaneiczne odczytanie linijki (sprzeczne z konwencją procesu percepcji lekturowej, lecz technicznie możliwe dzięki łatwości, z jaką obejmuje się i odczytuje całą linijkę od jednego rzutu oka)— i ich montaż na tle dźwiękowym głosu małp i papug. Elementy dźwiękowe i kolorystyczne były w zasadzie niedostępne reżyserowi filmowemu z pierwszych lat powojennych (pomijając sporadyczne eksperymenty z malowaniem taśmy — i synchronizację filmu z patefonem). Tym niemniej Czyżewski tak dobrze rozumiał specyficum techniki filmowej, że jego montaż dźwięku i kojarzenie go z obrazem ściśle przylegają do rozdziału *Dźwięk i jego rola* z pracy Cękalskiego *ABC taśmy filmowej,* publikowanej w 1932 r.

Wiersz *Zielone oko* zbudowany jest prawie w całości na zasadzie zmiennego rytmu montażu i planów, przy czym ruch wewnątrz sekwencji zredukowany jest prawie do zera (z wyjątkiem linijki „Na sinej łapie stąpa"), zupełnie też nie stosuje się ruchu kamery (travelling, panorama). Bez trudu jednak znajdziemy inne wiersze, w których środki te są stosowane, choć ciekawe, że w takim wypadku Czyżewski przeważnie rezygnował za to z innych środków wyrazu. Np. świetny wiersz-scenariusz *Regiment (Wojskowy romans poetycki)* rezygnuje z koloru i dźwięku, nie wprowadza ruchu kamery — wprowadza za to do wszystkich sekwencji ruch wewnętrzny. *Zapadnia* (która zresztą nie we wszystkich elementach da się interpretować filmowo; nawet zresztą w bardzo filmowym *Zielonym oku* są linijki, które należy traktować raczej jako objaśnienia dla reżysera) wykorzystuje panoramę, a *Twarz widziana* — najazd kamery, zmieniający plan w celu uzyskania zbliżenia nie przez montaż, a przez ruch ciągły, itd.

Oczywiście technika filmowa przeniesiona do liryki — to tylko fragment warsztatu poetyckiego Czyżewskiego. Wyłączmy z dalszych rozważań te jego utwory o charakterze tradycyjnym, które są nieraz zadziwiająco paseistycznym echem wyczerpanych już artystycznie poetyk *(Miasto z Zielonego oka* mógłby napisać młody Kasprowicz, a podobnie anachroniczne na tle innego, nowoczesnego nurtu twórczości Czyżewskiego są np. wiersze *Wieczór letni, Katedra, Sen kwiatów* etc. z *Zielonego oka;* zresztą i w innych wierszach nie brak młodopolszczyzny, nawet w tych ambitniejszych, co trafnie podchwycił Wyka na poparcie swej tezy negującej znaczenie „nowoczesności" w poezji Czyżewskiego). W pozostałej liryce Czyżewskiego będzie i tak bardzo wiele elementów stylu oraz obrazowania, które dadzą się zanalizować tylko na gruncie specyficznym dla języka poetyckiego, bez odwoływania się do analogii innych sztuk, częściowo zaś nawet przez odwołanie się do niedalekiej tradycji literackiej. Pomijając Marinettiego i Włochów-futurystów, którzy chyba większy wpływ wywarli na świadomość teoretyczną Czyżewskiego-poety niż na jego praktykę — trzeba Czyżewskiego umieścić na linii tradycji literackiej, którą wyznaczają w czasie dwa nazwiska: Rimbaud — Apollinaire. Poezja Czyżewskiego

* Terminologia polskiego teoretyka i reżysera filmowego, Eugeniusza Cękalskiego.

intensywniej sięga do tradycji francuskiej niż polskiej, choć, jak dalej zobaczymy, ma ona i polskich przodków. Rimbaudowi zawdzięcza ona skojarzenie fantastyki z „małą metaforą", układające się w ekspresywną całość „wielkiej metafory": najcharakterystyczniej rimbaudowski jest pod tym względem piękny wiersz Czyżewskiego, jeden z najlepszych w całej poezji dwudziestolecia, *Akwarium*, ze zbioru *Lajkonik w chmurach* (w wierszu tym artysta przyzywa zresztą swych poetyckich patronów: Rimbauda i Apollinaire'a); innym poetom II połowy XIX w. zawdzięcza rozliczne predylekcje techniczne, np. Verlaine'owi upodobanie w metaforze synestezyjnej, łączącej kolor z dźwiękiem. Czyżewski dokonuje tu zresztą precyzyjnego wyboru elementów tradycji, w którym zmieści się i Rimbaud, i nawet w pewnym, ograniczonym, zakresie Verlaine, a więc ci poeci, zaliczani do symbolizmu, których poezja bogata była w zapowiedzi, podjęte później przez ekspresjonizm czy też „ekspresjonizujące" kierunki, np. przez surrealizm; nie ma tu natomiast miejsca np. dla też symbolisty, Mallarmé'go, mimo że jego stosunek do tworzywa językowego był zbliżony do tego, co postulowali Chwistek i Czyżewski; Apollinaire'owi zawdzięcza może najwięcej, od upodobania do graficznego kształtowania wiersza * (np. słusznie chyba ujemnie na ogół oceniony przez krytykę eksperyment *Mechaniczny ogród* w *Nocy-Dniu* — lecz i bardziej udane próby symultaneizmu, graficznie wyrażonego) aż po elementy istotniejsze, jak zaufanie do poetyckiego waloru odległych skojarzeń o podświadomym podkładzie. W tomie *Zielone oko* są zresztą przeważnie dopiero zapowiedzi tego, co wyraźniej dochodzi do głosu w tomiku *Noc-Dzień*.

Ciekawą ilustracją tych dążności jest w zbiorze *Noc-Dzień* cykl *De profundis (Złoty wąż, Wiosna, Wodospad magnetycznych łez, Koral), Mediumiczno-magnetyczna fotografia poety Brunona Jasieńskiego, Lalka.* W cyklu *De profundis* swoboda kojarzeń zbliża się już od apollinairowskiego *„écriture automatique"*, choć zarazem każdy utwór ma wyraźną konstrukcję całości: w pięknym *Wodospadzie magnetycznych łez* swobodny strumień skojarzeń ujęty jest w refrenową frazę: „ja wyszedłem z rękami pełnymi", „ja wyszedłem z oczami pełnymi", „ja wyszedłem z ustami pełnymi", „ja wyszedłem z ustami pełnymi" — i zamknięty wierszem: „idę... i idę... i idę ja":

ja wyszedłem z ustami pełnymi klawikordów
dysonansów sonat sonatin hydroburz
przekleństw piżmowych wężów z kauczuku
pudełek samozapalnych pożarów pożóg
wodospadów łez łaknących konwalii południa
położnic palących polana serc
serdecznych szerokich mórz elektrycznych
elektronów jęczącej Elektry piersiastej
pierścieni miłosnych o łożu otwartym

Mediumiczno-magnetyczna fotografia poety Brunona Jasieńskiego (zdjęta przy świetle gilotynowym) — jest konsekwentną konstrukcją fantastycznej przestrzeni i rozgrywającej się w niej fantastycznej, niesamowitej fabuły, wy-

* Por. *Calligrammes.*

znaczonej znowu częściowo przez alogiczne asocjacje, jak w surrealistycznych obrazach Magritte'a:

mózg jest pełen wężów i znajduje się w tej chwili
w kuchni na patelni
ametystowe oczy wielkie pływają
razem z wigilijnymi karpiami w wannie w łazience

Wreszcie *Lalka* to jakby materializacja, uprzedmiotowienie podobnie fantastycznej przestrzeni i architektury: można tu obserwować, jak poeta stwarza własnymi rękoma z desek, śrub i gwoździ świat fikcji, mechaniczny teatr wyobraźni.

Z przykładów tych wynika niewątpliwie jedno: chociaż rzeczywiście autor *Zielonego oka* i *Nocy-Dnia* dokonywał w swej twórczości, zgodnie z programem, anarchizacji słowa i odlogicznienia poezji — to jednak nie spełnił tego, co zapowiedział, gdyż nie było to chyba możliwe: mianowicie nie rozbił mechanizmu wiązania się znaczeń słów i towarzyszących im wyobrażeń w całości. Jeśli zaś naprawdę jego „słowa i zdania... w całości dają spoistą istotę, która żyje jak organizm w przyrodzie" — dokonał tego nie przez zabiegi, które próbował opisać w posłowiu do *Robespierre'a* (1927), lecz przez stosowanie zabiegów konstrukcyjnych, gwałcących ową „autonomię słowa", umieszczających je w kontekstach, w zdaniach, ciągach wyrazów etc., przełamujących utarte konwencje, lecz na szczęście nie likwidujących właściwości materiału, w którym poeta pracuje. Jeśli zaś gdzie uzyskał coś zbliżonego do swych i Chwistka teoretycznych postulatów — to może właśnie w *Robespierze,* poemacie właściwie nieczytelnym. Wiele w nim pięknych fraz, fragmentów; nie są one tak niezrozumiałe, jak zdawać się mogło ich autorowi, brak im jednak owego planu, który każde zdanie umieszcza na swoim miejscu, każe im następować po sobie ze zdefiniowaną przez cel kompozycyjny koniecznością; rozsypują się w amorficzne wielosłowie.

Między tomem *Noc-Dzień* (1922) a *Robespierrem* (1927) mieszczą się jeszcze trzy tomiki Czyżewskiego. Pierwszy to dwie jednoaktówki: *Osioł i słońce w metamorfozie. Włamywacz z lepszego towarzystwa (1 akt 10 minut*; 1922); drugi— to *Wąż, Orfeusz i Euridika. Wizja antyczna* (1922); trzeci wreszcie — to *Pastorałki* (1925).

Dwa pierwsze tomiki — to drobiazgi, z których jednoaktówki *Osioł i słońce* i *Włamywacz* mają raczej znaczenie jako eksperymenty teatralne niż ze względu na swe walory liryczne. Były one wystawiane na eksperymentalnych scenkach (nb. i wcześniejsza *Śmierć Fauna* zawędrowała na deski tak ważnego w dziejach polskiej sceny eksperymentalnego teatrzyku „Cricot"). Roli ich zresztą nie przeceniałbym również w zakresie dramatycznym, nie lirycznym — i znacznie ciekawsze wydają mi się próby, które, ukryte w tomiku liryki (w *Nocy-Dniu),* nie zwróciły uwagi realizatorów: jest to po pierwsze *Płomień i studnia,* zawierający elementy groteski dramatycznej, wyprzedzającej znacznie *Zieloną gęś* Gałczyńskiego; po drugie — *Geniusz i sobowtór,* który nie zdziwiłby nikogo w Teatrzyku na Tarczyńskiej, obok „monodramów" Białoszewskiego, Choińskiego i Stefańskiego; po trzecie — *Transcendentalne panopticum,* w swej części dramatycznej. Trzeba tu zresztą dodać, że pełne spoj-

rzenie na twórczość pisarską Czyżewskiego wymagałoby bardziej precyzyjnej analizy jego dramaturgii, już nie tylko ze względu na nią samą, lecz ze względu na to, że duża część liryki poety znajduje się na pograniczu rodzajowym. *Wąż, Orfeusz i Euridika* i dopiero co wymienione utwory o charakterze dramatycznym, rozsiane w tomiku liryki — są typowymi utworami pogranicznymi; większość *Pastorałek* ma formę dramatyczną, choć ich dominujący walor estetyczny leży w sferze liryki; późniejszy *Lajkonik* ma również formę dramatyczną, widowiskową; ba, z powodu stosowania przez Czyżewskiego techniki adaptacji chwytów filmowych do potrzeb liryki — również i wiele cech gatunku dramatycznego, za jaki może być uważany scenariusz filmowy, zostało przeszczepionych na grunt liryki (najwyraźniej widać to w przytoczonym już raz wierszu *Regiment z Nocy-Dnia).*

Przynajmniej parę słów należy się tu *Wężowi, Orfeuszowi i Euridice* jako utworowi tyleż należącemu do dramatu, co do liryki. Ten uroczy drobiazg, z pełnym uzasadnieniem noszący podtytuł *Wizja antyczna,* łączy motywy klasyczne z nowoczesnymi, lecz nie z sielskimi, jak to było w *Śmierci Fauna,* ale z technicznymi (telefon, patefon, syrena fabryczna, żarówka elektryczna etc.). Efekt tego, łącznie z końcowym motywem fallicznym, w którym żarówka elektryczna spełnia jakby rolę freudowskiego symbolu, jest w pełni udany, zarówno w płaszczyźnie liryki, jak i spojonej z nią, choć tu drugorzędnej, groteski. Ten drobiazg ma swój ważny sens historycznoliteracki: jest jakby pomostem, łączącym klasykę Wyspiańskiego — z groteską Gałczyńskiego, pozwala prześledzić wątki tradycji literackiej między niepodobnymi zajwiskami, umieścić je w logicznym, konsekwentnym nurcie kulturalnym.

O *Pastorałkach* Czyżewskiego trudno poważyć się pisać po szkicu Kazimierza Wyki, specjalnie temu cyklowi poświęconym. Analiza tych swego rodzaju arcydzieł, wykazanie ich genealogii w tradycji kulturowej i węziej — literackiej —są tak celne, że trudno tu coś dorzucić. Wyka cytuje za M. Walickim Kallimacha, by wskazać na średniowieczne korzenie tradycji kolęd i pastorałek, przytacza przykłady żywej roli tej tradycji we współczesnej kulturze, przeprowadza paralelę z *Pastorałkami* Leona Schillera, z prymitywizmem w *Moim świecie* Kasprowicza, z dadaistycznymi onomatopejami w twórczości np. Brunona Jasieńskiego, z tradycją baroku polskiego: Grochowskiego, Dachnowskiego (tj. raczej Żabczyca), K. Twardowskiego, nadzwyczaj trafnie i przekonująco analizuje też rolę drzeworytów Tadeusza Makowskiego w książce. Jeśli o coś bym się tu spierał — to o ocenę tego cyklu w kontekście twórczości Czyżewskiego.

Pastorałki przesłoniły jakoś w świadomości krytyki resztę dorobku poetyckiego Czyżewskiego. Dla Wyki, który do kanonu Czyżewskiego włączyłby jeszcze bodajże *Lajkonika,* reszta twórczości autora *Zielonego oka* i *Akwarium* ma nieporównanie mniejsze znaczenie. Tymczasem *Pastorałki,* których poetyckie walory są chyba niewątpliwe, to co prawda arcydziełka, ale mające to do siebie, że nie należy ich gromadzić obok siebie. Już tom *Pastorałki* z 1925 r. jest nużąco monotonny, uzupełniony później powstałymi pastorałkami byłby nieznośny. To sygnalizuje, że ludowo-prymitywny, a częściowo, jak słusznie dostrzegł Wyka, dadaistyczny ich eksperyment jest bezpłodny jako propozycja artystyczna: zbyt uboga to gama liryczna, zbyt ograniczony zasób motywów — powodują zbyt szybko znużenie swą jednostajną linią melodyczną.

Warto tu jednak zastanowić się nad zjawiskiem, którego cząstką tylko były

w latach dwudziestych *Pastorałki:* nad popularnością ludowej prymitywizacji w poezji. Są to przede wszystkim nazwiska Kasprowicza, Zegadłowicza, Czyżewskiego, Jasieńskiego. Droga każdego z tych poetów do ludowego prymitywu była inna — i inna była funkcja ich utworów, powstałych w kręgu tej inspiracji, tym niemniej jest między nimi jakiś wspólny mianownik. Dla Kasprowicza świat widziany na sposób ludowej sztuki prymitywnej jest autentycznym, realnym światem, dla którego szuka się właściwego punktu widzenia; św. Jerzy z obrazka na szkle ma być rewelacją autentycznej postawy życiowej ludowego artysty, przez to prawdziwej, że spontanicznej i nieporadnej. Dla Zegadłowicza świat świątkarzy i druciarzy — to sfera symbolów, znaków wyższego porządku metafizycznego, o ograniczonej autonomii bytowej wobec świata nadprzyrodzonego. Dla Jasieńskiego — to próba znalezienia psychlogicznego i kulturowego klucza dla problemu chłopskiej rewolucji społecznej. Dla Czyżewskiego wreszcie — to chyba czysta ekspresja utopistycznych tęsknot do świata nieelektrycznej i nieuranowej sielanki. Świat podhalańskiej wyobraźni jest dla niego przeciwstawieniem i ratunkiem przed światem współczesnej cywilizacji technicznej, tyleż fascynującej Czyżewskiego, co i przerażającej. Tej fascynacji jednak i temu przerażeniu zawdzięcza on przede wszystkim, moim zdaniem, swą poetycką rangę, a nie wzruszającemu zawodzeniu.

u by u by mu by
poklękały buby
tiu li tiu li u li
uśniyże matuli
w słomianey stayence
przy świentey Panience

Jest zresztą jeden utwór w tomie *Pastorałki*, który próbuje przerzucić pomost między tymi dwoma tak ostro odcinającymi się w świadomości poety światami: *Kolęda w olbrzymim mieście*. Wydaje mi się, że ten piękny wiersz otwiera szersze perspektywy poetyckie niż inne kolędy, misteria i pastorałki Czyżewskiego. Był jednak dla samego poety nie do kontynuowania. Nowa seria pastorałek, publikowanych na łamach *Kuriera Warszawskiego* w 1927 r. i włączona później do *Lajkonika w chmurach* — to nowe warianty serii pierwszej.

Na zachodzie prymityw w poezji sięgał po materiał raczej do egzotyków niż do rodzimego folkloru. I u nas, chociaż marginesowo, zwrócono się do tych źródeł: przykładem tego jest antologia poezji murzyńskiej Kozikowskiego i Zegadłowicza. Lektura *Antologie nègre* Blaise Cendrarsa nie pozostała bez śladu i u Czyżewskiego, choć wyraziła się inaczej niż w twórczości poetów z kręgu „Czartaka", dla których folklor murzyński i folklor beskidzki były to tylko różne, lecz równoległe ekspresje człowieka stojącego wobec tych samych spraw absolutnych. Dla Czyżewskiego poezja murzyńska stała się wzorem pewnych rozwiązań formalnych, mianowicie systematycznego stosowania na dużą skalę onomatopei lub nawet nieonomatopeicznych zestawień dźwiękowych, pozbawionych znaczenia, jako czynnika ekspresji. Egzemplifikację tej metody może dać porównanie wierszy *Zielone oko* i *Tańca zwierząt* z antologii Cendrarsa.

Ostatnim tomikiem Czyżewskiego był *Lajkonik w chmurach.* Składa się on z czterech łatwych do wyróżnienia części: z widowiskowego poematu *Lajkonik,* z liryków, rozwijających linię cyklu *De profundis* z *Nocy-Dnia* (tu piękny wiersz *Akwarium* i *Wiersz o malarstwie,* kontynuujący liryczną próbę samookreślenia się jako malarza, którą dawał już *Koral* w *De profundis),* z wierszy o tematyce hiszpańskiej, wreszcie — z nowych pastorałek.

O *Lajkoniku* trudno coś powiedzieć po Wyce:

„Krakowskie obrzędy ludowe zhieratyzował, usztywnił, obciążył historiozoficznymi sensami Stanisław Wyspiański... Przekorny Czyżewski spojrzał od strony straganu z kolorowym parasolem jako konkurenta wieży ratuszowej. Kłaniają się u niego Mariackie wieże, lamentują chóry przekupek, fiakrów, studentów, święty Franciszek baraszkuje z Lajkonikiem powiadającym do niego: »O, święty cynamonowy dobry staruszku«. Jednym słowem napotykamy wszystkie elementy miasta-Krakowa, z których Wyspiański kleił uroczyste całości, ale tym razem puszczone w śmieszny ruch, podobny owoczesnym pomysłom z buffo-poematów Gałczyńskiego."

Natomiast nie można zgodzić się z Wyką, gdy natychmiast po analizie *Lajkonika* pisze o miejsko-ludowej Hiszpanii Czyżewskiego i gotów by umieścić ją na Małym Rynku w Krakowie.

Czyżewski jest bodajże trzecim poetą polskim, na którego liryce wycisnęła wyraźny ślad znajomość Hiszpanii. Wyka wymienia Peipera. Istotniejszy w tym wypadku jest jednak Miciński. Miciński, na którego wpływ nie bez racji wskazał w 1928 r. w swej świetnej recenzji *Robespierra* Aleksander Wat. Temat hiszpański był dla obydwu poetów impulsem do liryki o zabarwieniu mistycznym. W wypadku Micińskiego jest to zbyt oczywiste, by wymagało dowodu. U Czyżewskiego: *Ptaki* — to na nutę na wpół ludową wyśpiewana legenda o Chrystusie, konającym na krzyżu w toledańskiej katedrze; *Róże Andaluzji* — kończą się wersetami, utożsamiającymi różę z krwią rany cierniowej Chrystusa; *Corrida,* ballada dedykowana toreadorowi Marcjalowi Lalandzie, jeden z najpiękniejszych wierszy dwudziestolecia międzywojennego — kończy się nieoczekiwanym akcentem:

krew się na piasek lała
krew to jest mojej sławy
krwią tą chciałem zmyć rany
bolesne Twojego syna

Ten ton mistyczny nie wyczerpuje, oczywiście, liryki hiszpańskiej Czyżewskiego. Znaleźć go można tylko w połowie wierszy. Jest on jednak dostatecznie silny, a przy tym zbyt koresponduje z motywami grozy, lęku, niesamowitości w innych wierszach *(Wstążki gitary, Jak Eulalia czeka, gdy córki będą rodzić),* by nie dać się zwieść *Kwiaciarce z Sewilli,* w której rzeczywiście tyleż jest Sewilli, co Krakowa, i tyleż Czyżewskiego, co Pawlikowskiej z jej wierszy najmniej serio, najbardziej neorokokowych, naprawdę tych, o których mówi się, słusznie, że są „urocze".

Koronę jednak rozwoju poetyckiego Czyżewskiego upatruję w tej grupie wierszy, zawartych w *Lajkoniku w chmurach,* której sercem jest wiersz *Akwarium,* ten sam, w którym Czyżewski przywołuje swych poetyckich mi-

strzów, Rimbauda i Apollinaire'a. Została tu uzyskana maksymalna sprawność nowoczesnej techniki poetyckiej, organizującej jednocześnie wyobraźnię, reakcje emocjonalne i postawy intelektualne na różnych płaszczyznach, lecz w nieustannej korespondencji wielorakich nierozerwalnych związków między nimi. Wiersz ten ma trzy centra krystalizacyjne, organizujące trójdzielnie jego tok. Centrum pierwsze powstaje wokół obrazu-metafory „skrzydła" (6 wierszy). Centrum drugie — wokół obrazu-metafory „oczy" = („źrenice") (16 wierszy). Centrum trzecie — wokół obrazu metafory „akwarium". W każdym z tych centrów krystalizuje się organizujący wyobraźnię obraz, nie przez opisy, lecz przez sygnały metaforyczne, prowokujące do uzupełniania zarysu według własnej, wewnętrznej konsekwencji wyobraźni; sygnały metaforyczne są dostatecznie wieloznaczne, by nie podsunąć wyobraźni zabójczego dla niej automatyzmu reprodukowania aktów wyobrażeniowych według ustalonego schematu. W pobliżu każdego z tych centrów znaleźć można sygnały semantyczne, wiążące trzy człony utworu w pewną rzeczową całość. Elementy groteski w centrum drugim („oczy — archanioła gabriela — o pudrowanych skrzydłach — pudli strzyżonych à la antoine — ludzi dobrych za darmo — za pieniądze") wprowadzają czynnik emocji etycznych; elementy zmetaforyzowanego opisu w centrum trzecim — czynnik intelektualnej symboliki; nagła zmiana skali obrazowej (chwyt odwróconej lunety) syntetyzuje całość: z poetyckiego „wieloznacznego" krajobrazu (dopiero nowoczesna poezja to odkryła: że wyobrażenia są zwykle równie „wieloobrazowe", jak zdania potocznego języka — wieloznaczne) wyłania się akwarium oceanów i jego pobrzeży, na które poeta — i towarzyszący mu czytelnik — patrzą jakby oczyma Swiftowskiego Guliwera. Trudno o większą koncentrację środków, którymi jednocześnie — a w sposób tak zgrany — organizuje się wielopłaszczyznową percepcję czytelnika, wiodąc ją ku tak precyzyjnie określonemu celowi.

Jak widać — Czyżewski daleko już wówczas odszedł od intelektualnej postawy swych wczesnych futuresek. Niestety — nie wiemy, co dalej nastąpiło. W odpowiedzi Czyżewskiego na ankietę *Odrodzenia,* po wyzwoleniu, w 1945 r. (wojna jeszcze trwała) — czytamy, że szukał wyrazu dla nowych doświadczeń indywidualnych i społecznych:

„Zbyt jeszcze bliskie są mi te straszne chwile, które przeżywałem w Warszawie, abym mógł je w kilku słowach zdefiniować jako rzeczywistość przeżytą. Była to jakaś ciężka choroba lub sen pod narkozą, w którym obrazy widziane szarpią się w setki fragmentów. Po dłuższym czasie dopiero te tragiczne obrazy zwiążą się w moim mózgu w jakąś syntetyczną całość... A o to właśnie chodzi mi w mej twórczości pisarza i malarza, aby dać syntezę chwil autentycznie przeżytych. Nad skonstruowaniem syntezy tego, co przeżyłem, i tego, co obecnie przeżywam, muszę popracować."

Parę tygodni później Tytus Czyżewski już nie żył.

Mija piętnaście lat od jego śmierci. Przez te piętnaście lat nie ukazała się ani jedna książka tego nieprzeciętnego poety, chociaż konieczne byłyby przynajmniej dwie: wybór jego poezji — i wybór jego prac z dziedziny krytyki artystycznej, bogatych w myśl teoretyczną; a potrzebny byłby również zbiór jego prozy (o czym przekonują przypomniane niedawno w tomie zbiorowym nowel z okresu dwudziestolecia świetne *Skorpiony).* Poza szkicem Wyki i szkicem Osęki — nie pisano przez te lata ani o Czyżewskim-poecie, ani o Czyżewskim-malarzu.

Nie odbyła się żadna wystawa retrospektywna całości dorobku malarskiego Czyżewskiego ani nie ukazał się żaden skromny choćby albumik lub katalog zilustrowany walorowymi tylko reprodukcjami. W pamięci pozostaje tylko smutna skarga Czyżewskiego, wymieniającego na łamach *Odrodzenia* swe książki, które spłonęły w Powstaniu Warszawskim: tom poezji *Antidotum*, tom prozy *Skorpiony*, esej o El Greco *Upiór z Toleda*.

Jan Józef Lipski

NIEZNANY LIST DOMEYKI DO MICKIEWICZA

W zespole rękopisów zawierającym listy skierowane do Mickiewicza, uporządkowanym przez jego syna, Władysława, i wchodzącym obecnie w skład zbiorów Muzeum Mickiewicza w Paryżu, znajduje się między innymi 39 autografów listów Ignacego Domeyki do Mickiewicza, które Władysław Mickiewicz opublikował w tomach III i IV *Korespondencji Adama Mickiewicza* (Paryż, 1876—1885). Teksty podane są tu na ogół poprawnie, choć przyszłe wydanie korespondencji domickiewiczowskiej przyniesie szereg uzupełnień. Tak na przykład w liście z Coquimbo 19.X. [1840] r., drukowanym w t. IV, s. 232—34 pisze Domeyko w przypisku, opuszczonym przez Wł. Mickiewicza: „Przestrzeż, proszę, Laskowicza, żeby mi listów moich pisanych do stryja nie drukował po gazetach". Do Laskowicza jeszcze powrócę, wspomnę teraz o innych przyszłych uzupełnieniach. Do autografu listu Domeyki z Coquimbo 20.V.1841 dołączona jest nie drukowana (list opublikowany jest w t. IV, s. 242—243) karteczka o wymiarach 6,7 × 10,1 cm z następującym incipitem: „Niezmiernie rad jestem z tygodników petersburskich i poznańskich, staraj się mi je przesyłać, a co do Poznańskiego, gotowym stąd im artykuły pisać, byleby mi regularnie co półtora roku zupełną vollencją nadsyłano [...]". Trudno jednak definitywnie ustalić, czy jest to istotnie część listu z dnia 20.V.1841, czy też kartkę dołączono tu przypadkowo — dukt pisma zdaje się wskazywać raczej na to ostatnie. Szereg zmian wreszcie należy wprowadzić do chronologii listów, przy czym daty różnić się będą o cały rok, jak np. w liście drukowanym pod datą 12.I.1854 (t. IV, s. 150—151). Na fakt, że był on pisany w r. 1855, wskazuje zarówno porównanie papieru, jakim Domeyko posługiwał się w tym roku, jak również odczytanie ostatniej cyfry daty rocznej, napisanej wprawdzie niewyraźnie, po porównaniu jednak z datami pisanymi na innych listach piątka zdaje się nie ulegać wątpliwości, itp. Problemy podobne występują w zespole listów domickiewiczowskich bardzo często. Pomijając już sprawę dużej ilości listów nigdy nie publikowanych, sprawa krytycznego wydania tych listów jest dziś potrzebą palącą.

Wracając do korespondencji Domeyki: dodać należy, że autografu listu z dnia 23.I.1839 (publikowanego w t. IV *Korespondencji*, s 149—150) nie ma w zbiorach Muzeum Mickiewicza, ogłoszony został więc pewno z innych źródeł. Brakuje również autografu listu z Santiago 21.II.1850 r., przechowywana jest jedynie kopia sporządzona przez Władysława Mickiewicza. List ten nie był zresztą nigdy publikowany

w całości (jest dość obszerny, kopia zajmuje 8 kart zapisanych jednostronnie), jedynie Wł. Mickiewicz zacytował z niego drobne fragmenty w swym *Żywocie Adama Mickiewicza* (Poznań 1896, t. IV, s. 276).

Tekst nieznanego listu Domeyki do Mickiewicza, który publikuję niżej, znajduje się w zbiorach Biblioteki Polskiej w Paryżu, w zespole oznaczonym numerem 487, w teczce nr 5, zawierającej papiery Władysława Laskowicza (zbiór c, nr 11). Władysław Laskowicz, pochodzący z Nowogródczyzny, był studentem Uniwersytetu Wileńskiego, potem brał udział w Powstaniu na Litwie, emigrował, w r. 1848 wyprawił się z Paryża w Poznańskie, wreszcie został urzędnikiem paryskiego Magistratu. Był on krewnym Ignacego Domeyki, przyjaźnił się także z Mickiewiczem, przez którego zresztą otrzymywał wiadomości od krewnego z Chile. W liście do Laskowicza z dn. 14.II.1838 r. pisze Mickiewicz, iż otrzymywał od Domeyki „kartkę pod Twoim adresem, Szanowny Kolego, ale nie wiem, czy do ciebie, czy do stryjów Ignacego, bo nasz kochany wojażer ciemno wyraził się" (cytują za Wydaniem Jubileuszowym, t. XV, s. 204—205). Kontakty ze swymi stryjami, Józefem i Ignacym, mieszkającymi w Nowogródzkiem, Domeyko utrzymywał właśnie przez Laskowicza i o nim właśnie, drukującym owe listy do stryjów w paryskiej prasie emigracyjnej, pisze Domeyko w przytoczonym wyżej *post scriptum* listu do Mickiewicza.

Władysław Mickiewicz znał niewątpliwie tekst listu, choć nigdzie go nie publikuje ani też o nim nie wspomina. Możliwe, że zespół papierów po Laskowiczu dostał się w jego ręce już po wydrukowaniu zarówno *Korespondencji Adama Mickiewicza*, jak i dwu ostatnich tomów *Żywota*. Na teczce, w której kopia jest przechowywana, znajduje się napis ręką Wł. Mickiewicza: „Kopia listu z 27 października 1845 Ignacego Domeyki do Adama Mickiewicza", wreszcie na samej kopii, nad tekstem, dopisał Wł. Mickiewicz datę i miejsce, których tam nie było: „Coquimbo, 1845, 27 paździer.", musiał więc znać list z innego źródła, skoro ustalił datę tak dokładną. Może od publikacji wstrzymała go prostoduszność autora listu w łączeniu nazwisk Mickiewicza, Micheleta i Quineta z... E. Sue albo równie prostoduszne zdefiniowanie ich jako „wielkich niegodziwców". Dla charakterystyki umysłowości Domeyki list ten ma dużą wagę. Jest on też niewątpliwie najostrzejszym w tonie spośród jego listów skierowanych przeciw towianizmowi, ostrzejszy niż znany nam, wcześniejszy o rok, którego kopię podał pisząc do ks. Hieronima Kajsiewicza. *

Kopia sporządzona jest na papierze białokremowym, lekko zżółkłym, średniej grubości, bez znaku wodnego, o wymiarach 13,9 × 21,2 cm.

Tekst listu podaję w pisowni zmodernizowanej wedle obowiązującej konwencji.

---

* Ks. Paweł Smolikowski: *Historia Zgromadzenia Zmartwychwstania Pańskiego*, Kraków 1896, t. IV, s. 130. Tamże listy Domeyki do Kajsiewicza oświetlające jego stosunek do towiańszczyzny: 8. VI. 1843 (s. 127—128); 2. X. 1844 (s. 129—132) oraz z r. 1845 (s. 132). Informacje o towianizmie otrzymywał Domeyko od W. Chełchowskiego (*Korespondencja A. Mickiewicza*, t. I, s. 244, oraz *Współudział A. Mickiewicza w sprawie A. Towiańskiego*, Paryż, 1877, t. I, s. 8—10), jak również od Zmartwychwstańców. Korespondował również z Bohdanem Zaleskim, niechętnym Towiańskiemu (por. list Zaleskiego do Domeyki z dn. 10.III.1845, *Żywot Adama Mickiewicza*, t. III, s. 356—357).

Kochany mój Adamie

Niechaj Bóg wam nie pamięta za zapominanie o mnie. Przewiduję, że się wam nie podobały ostatnie listy moje, ale uważcie, że ja ten sam zawsze jestem, jakiego mnie od dzieciństwa znałeś, i nie wiem, jakie są twe dziś zasady, ni o nich nigdy do mnie nie pisałeś. Zapowiedzieliście mi wprawdzie wielkie nadzieje dla naszej Polski, wielkie miłosierdzie nad nami u Boga, a któż by takim zapowiedziom nie wierzył i komuż by nie była miłą nadzieja i wiara w nieskończoną litość Bożą? Prócz tej nadziei, o której mi zawsze w nader ogólnych słowach napomykałeś, o niczym innym nie wiem: nie możecie nawet mię za zwolennika waszych zasad uważać, bo ich nie znam i o nich, jak do mnie raz pisałeś, „nie było wolno dotąd mówić" *. Nie mogę ci zataić, że żaden z czynionych tobie zarzutów nie zasmucił do tyla mię osobiście, co pochwały Quineta i mieszanie ciebie do jednej kategorii z nim, z Micheletem i z Sue, którzy mnie wydają się być wielkimi niegodziwcami. Czemu mi przynajmniej nie przesyłacie usprawiedliwień się waszych, które zapewna ogłaszać musicie, aby nie dać miejsca zgorszeniom? Dopóki ich nie zobaczę, nie możecie mię liczyć w poczet zwolenników waszych wiedząc, że jestem katolikiem szczerym, prostym, staroświeckim, bez żadnych ogródek ni wymysłów, szanującym kościół i jego sług, posłuszny im i wielki partyzant księży i zakonników: w tej wierze, błagam Najwyższego, aby mi dał umrzeć.

Pomimo to proszę cię, Adamie, jeżeli twoje zasady w czym się różnią od moich, nie zrywaj z dawnym przyjacielem twoim, który tobie w znacznej części winien, że wrócił do pełnienia obowiązków katolickich. A choćby ci nawet nie wolno było wchodzić w związek z tymi, co twojego nowego przekonania nie podzielają **, ja nie przestanę pisywać do ciebie i ciebie kochać, bo mam nadzieję w Bogu, że się pogodzisz z dawną bracią twoją i ze starymi przyjaciółmi.

Ja z łaski Najwyższego zdrów jestem, choć tenże Bóg nie przestaje mię trapić smutkami i przeciwieństwami ciągłymi. Dawno już powinien bym opuścić ten kraj i nie wiem, jaka moc zatrzymuje mię tutaj między obcymi.

Wyznaję, że wasze kłótnie i poróżnienia, wśród których nie chcę mieć udziału, bo nie czuję się być powołanym do ich przytłumienia, niemało wpływają na przedłużenie gościny mojej w Ameryce.

Niechaj Bóg da zdrowie tobie, kochanej żonie twojej i kochanej dziatwie i niechaj was zachowa w pokoju i w prostocie wiary.

[w kopii brak podpisu]

Podał do druku i opracował
Janusz Odrowąż-Pieniążek

---

* Parafraza zdania z listu Mickiewicza do Domeyki z dn. 14. XII. 1843, który był ostatnim listem poety do przyjaciela z uwagami na temat towiańszczyzny. Następny znany list Mickiewicza pochodzi dopiero z 14. X. 1849 r.

* Bohdan Zaleski w liście z dn. 10. III. 1845 pisał Domeyce o towiańczykach: „Zwykle spoza swego Koła nikogo u siebie nie przyjmują".

Henryk Markiewicz

PORTRET KRYTYKA SUMIENNEGO

1

Krytyka pozytywistyczna przekazała nam kilka wizerunków Piotra Chmielowskiego. Narysowane różnymi piórami, pochodzące z różnych lat, tak jednak są do siebie podobne, że można z nich utworzyć jeden portret — mozaikowy.

„Temperamentu spokojnego i łagodnego, człowiek ten zwięzły i krępy — tak zaczyna stylem taine'owskim kolega ze Szkoły Głównej, Józef Kotarbiński — już wtedy miał niepospolity dar skupiania energii umysłowej i wielką, bajeczną pracowitość. Urodził się on na cierpliwego badacza. Potrafił całymi tygodniami ślęczeć nad książką i szperać w papierach, przetrząsał księgarnie i antykwarnie dla jakiegoś artykułu lub szczególiku koniecznego przy dopełnieniu studium. (...) Ciężkawy trochę i poważny, bez śladu pretensji i sztucznego pozowania, nie nadęty nigdy swą uczonością, spokojny i cichy, ale — stanowczy (...). Nie zniżył się nigdy do zbytniego kompromisu z rzeczywistością, nie zgrzeszył pokornym oportunizmem." [1]

„Chmielowski, badacz ścisły, krytyk niepodległy, sędzia sprawiedliwy, pisarz prawdzie tylko hołdujący, był też we wszelkich swych stosunkach nieugiętym — wyrokuje koturnowym stylem Aleksander Świętochowski. — Żadnej pokupnej obłudy, żadnej ugody, co najwyżej konieczna powściągliwość." [2]

„Można by mu wszystkie skarby narodu włożyć w kieszeń, a losy w serce, nie zmarnowałby pierwszych, nie zdradził ostatnich" — dodaje Henryk Biegeleisen. [3]

„W czasie sześcioletniego pobytu swego w Zakopanem — opowiada Tadeusz Pini — Chmielowski był dosłownie cały dzień przy pracy; z wyjątkiem kilkunastominutowej przerwy na skromny posiłek południowy i wieczorny, cały czas do późna w nocy przepędzał z książką w ręku, z nią niemal zasypiał, a obudziwszy się, chwytał znów za nią. W całym tygodniu tylko dwie godziny przeznaczone były stale na spoczynek, pogawędkę ze znajomymi; poza tym tylko z wielką niechęcią odchodził od biurka do najmilszych nawet gości. Ta

[1] J. Kotarbiński: *Piotr Chmielowski. Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* 1885, nr. 115—116
[2] A. Swiętochowski: *Piotr Chmielowski. Wspomnienie pośmiertne. Prawda* 1904, nr 18.
[3] H. B.(iegeleisen): *Piotr Chmielowski, Prawda* 1886, nr 19.

obawa o przepędzenie choćby dziesięciu minut bezużytecznie dochodziła czasem do anormalnych rozmiarów. Na dwa dni przed śmiercią, kiedy choroba czyniła straszne postępy, jedną miał tylko troskę: oto dwanaście dni stracił na bezczynności — a pocieszającym go, że to po wyzdrowieniu powetuje, przypomniał, iż poprzedniego roku przez całe dwa tygodnie nie mógł pracować — a czas stracony nie wróci." [4]

Pracowitość, sumienność i wiedza Chmielowskiego były rzeczywiście niezwykłe. Należał do tych zadziwiających ludzi, o których mówiono: człowiek-instytucja. Był czynny jako krytyk i badacz zaledwie przez 35 lat, a bibliografia jego prac liczy około dwóch tysięcy pozycji. Był ostatnim (obok Brücknera) z wielkich polihistorów XIX wieku. Zajmował się nie tylko historią literatury i krytyką. Doktoryzował się z zakresu psychologii, pisał wiele o zagadnieniach filozoficznych i pedagogicznych, a recenzował fachowo przekłady z literatury klasycznej, prace historyczne i lingwistyczne, uprawiał za młodu publicystykę społeczno-obyczajową, tłumaczył *Wilhelma Meistera* i *Krytykę czystego rozumu,* opracowywał wypisy, podręczniki szkolne, wskazówki dla samouków, setki artykułów przygotował dla encyklopedii, był redaktorem *Ateneum,* prowadził zasłużoną „Bibliotekę Arcydzieł Literatury Polskiej i Obcej", przez wiele lat uczył w warszawskich szkołach prywatnych i na „uniwersytecie latającym", w ostatnim roku życia, ciężko już chory, podjął wykłady w uniwersytecie lwowskim, choć zdawał sobie sprawę, że przyśpiesza w ten sposób chwilę zgonu (22 kwietnia 1904).

Jako historyk literatury polskiej panował nad całym jej obszarem — pisał o Kochanowskim, Wacławie Potockim, Krasickim, u schyłku życia dał znakomitą na swój czas syntezę (*Historia literatury polskiej,* 1899—1900), ale główny jego wysiłek badawczy skierowany był ku literaturze pierwszej połowy XIX wieku. Spod pióra Chmielowskiego wyszła pierwsza monografia Mickiewicza (1886), pierwsza i jedyna monografia Kraszewskiego (1888), pierwsza synteza dziejów *Naszej literatury dramatycznej* (1898) i *Dziejów krytyki literackiej w Polsce* (1902), portrety literackie *Autorek polskich* (1885) i *Naszych powieściopisarzy* (1887, 1895). O studiach tych, zwłaszcza o pracach dotyczących międzypowstaniowej literatury w kraju, powtórzyć można by dziś jeszcze, po latach sześćdziesięciu, słowa Aleksandra Brücknera: płynie w nich „polszczyzna dobra, ale bezbarwna, jednostajna, nigdy wyżej nie napięta, nigdy zbyt się po ziemi nie wlokąca; nie do zapału czy zachwytu, nie do wzruszeń autorowi; sucho, zwięźle, poważnie, mentor pod gardło zapięty, wykłada rozdział za rozdziałem; dowiesz się o wszystkim, nie zadziwisz się, nie ucieszysz, nie sposępniejesz niczym; zamkniesz książkę bez emocji i bez emocji do niej wrócisz. Za to będzie ci, mianowicie we właściwej dziedzinie autorskiej, w wieku XIX, wiernym, nie zawodzącym nigdy doradcą czy przewodnikiem; informacji bogatych, pewnych, przetrybowanych nieraz, dostarczy ci zawsze, na szczegóły dobrane troskliwie licz jak na Zawiszę". [5]

Ukryte w tej pochwale historyka literatury zarzuty przybierały na sile, gdy mówiono o krytyku literackim: nawet Świętochowski przenosił na Chmielowskiego ocenę, którą często o sobie słyszał: „Bo on jest rozumem badawczym, trzeźwym, zimnym, tak zimnym, że nieraz wieje od niego chłodem pod-

[4] T. Pini: *Piotr Chmielowski,* Lwów 1904; s. 23.
[5] A. Brückner: *Literatura polska. Biblioteka Warszawska* 1902, t. III; s. 35.

biegunowym".[6] Dołączały się zarzuty inne: profesorska pedanteria i brak wrażliwości estetycznej. Tenże Świętochowski w przystępie zgryźliwości miał się podobno wyrazić, że Chmielowski nie odczułby nawet w *Panu Tadeuszu* arcydzieła, gdyby się o tym od innych nie dowiedział.

Zarzut jednak dla krytyka i publicysty najbardziej bolesny sformułował życzliwy przecież Biegeleisen:

„Spytaj przyjaciół Chmielowskiego, towarzyszów pracujących w tym samym, co on, zawodzie, nawet owych ludzi »młodych«, z którymi od ław szkolnych szedł razem i łącznie, jakie on wyznaje przekonania filozoficzne i społeczne, jaki jest jego »subiektywizm« — odpowiedzą ci niedostatecznie albo wyznają otwarcie, że — nie wiedzą. Przeczytałem wszystkie niemal książki, rozprawy i artykuły jego od najwcześniejszych aż do ostatniego największego dzieła o Mickiewiczu — a znamy się dobrze nie od dzisiaj; czy sądzicie, że zdołałem uchwycić ten główny, znamienny rys charakteru, owa tzw. przez Taine'a *une qualité maîtresse*, ową właściwość fizjognomii, będącą tym w człowieku, czym zasadniczy akord w melodii, czym ogólny nastrój o obrazie? Kto by chciał wynaleźć ten mianownik, do którego odnieść należało wszystkie prace i dążenia naszego, bądź co bądź największego historyka literatury, ten daremnie by szukał".[7]

Nie wierzymy dziś już w *qualité maîtresse* i nie będziemy jej szukać u Chmielowskiego. Ale czy Biegeleisenowski zarzut bezbarwnej, letniej nijakości był uzasadniony?

2

Wśród uczestników pozytywistycznej kampanii Chmielowski należał do najbardziej czynnych i wytrwałych. Pisał dużo, na tematy zasadnicze; w przeciwieństwie do wielu towarzyszy broni — poglądom wypracowanym w młodości pozostał wierny do końca: jakże charakterystyczny jest fakt, że artykuł *Indywidualizm a interesa gromadzkie*, ogłoszony w r. 1903, jest w znacznej części powtórzeniem wcześniejszego o lat trzydzieści szkicu *Geniusz i masy*, a pisząc w r. 1904 *O celu w sztuce* — parafrazował Chmielowski miejscami swój młodzieńczy *Utylitaryzm w literaturze*.

Wraz z innymi głosił Chmielowski program pracy organicznej, „praktycznego i przemysłowego wykształcenia", „przysparzania dobrobytu", bo „dobrobyt materialny jest naturalną i konieczną podstawą rozwoju umysłowego i społecznego", zalecał trzeźwy i ostrożny praktycyzm, „liczenie się z okolicznościami i siłami"; krytykował marzycielstwo, które „porzuciwszy drogę pracy drobnej, ale użytecznej, błąka się po manowcach niedościgłych planów i idei z pozoru wielkich, a w gruncie rzeczy pustych i nadętych", lecz ostrzegał zarazem, by „w pracy mrówczej, rozpraszającej myśli, przytłumiającej czułostkowość", nie tracić jednak „serca i wielkości duszy".[1] Mieścił się w tym programie obowiązek pożytecznej pracy dla społeczeństwa jako nadrzędny postulat moralny, solidaryzm społeczny, kult oświaty jako dźwigni najpotęż-

[6] A. Świętochowski: *Liberum veto. Prawda* 1892, nr 49.
[7] H. B. (iegeleisen), l.c.
[1] P. Chmielowski: *Światła nie gaście! Opiekun Domowy* 1873, nr 24.

niejszej postępu, rozgraniczenie sfery przeżyć religijnych i sfery naukowych badań, konsekwentny empiryzm i optymizm poznawczy ufny w przyszłe zdobycze nauki [2].

Chmielowski, początkowo równoczesny współpracownik *Biblioteki Warszawskiej* i *Przeglądu Tygodniowego*, później, kiedy spory się zaogniły a stanowiska spolaryzowały — wybrał umiarkowaną *Niwę* i *Opiekuna Domowego*, by wreszcie stworzyć sobie własną platformę publicystyczną w miesięczniku *Ateneum*. Od razu bowiem i w pełni świadomie zajął pozycję „centrystyczną" — uniknął „krańcowości", każdą przesadę uznał za szkodliwą, wystrzegał się „jaskrawego szyldu nieomylności i namiętnej zaciekłości" [3], częściej perswadował niż atakował, od razu za cel sobie stawiał nie całkowite zwycięstwo swych idei, lecz — korzystny kompromis:

„Gdyby uznano potrzebę różnych kierunków — przekładał — i gdyby się przejęto tą prawdą, że żaden człowiek nie może sobie rościć pretensji do nieomylności, zaczęłaby się swobodna wymiana zdań, której skutkiem mogłyby być obustronne ustępstwa". [4]

Kompromisowość Chmielowskiego miała jednak granice. W r. 1881 zrezygnował z kariery uniwersyteckiej w Warszawie, gdy władze nakazały mu prowadzenie wykładów w języku rosyjskim, i to z pominięciem literatury Odrodzenia i Romantyzmu [5]; później zrzekł się redakcji *Ateneum*, gdy Włodzimierz Spasowicz, właściciel pisma, zażądał zamieszczenia swego artykułu, w którym pisał o bezpowrotnym upadku „dawnego państwa polskiego" i „konieczności przystosowania się do innego państwowego organizmu". Liberalne opinie długo zagradzały Chmielowskiemu drogę do krakowskiej Akademii Umiejętności, jeszcze dłużej — do katedry uniwersyteckiej w Galicji.

Kompromisowość nie sprzyjała sukcesom publicystycznym: Chmielowski zawsze czynił zbyt wiele zastrzeżeń wobec własnego programu i zbyt wiele racji przyznawał przeciwnikom, by artykuły jego mogły być efektowne. Ale na dłuższą metę oddziaływały one na opinię publiczną, na kształtowanie się tych intuicji, jakie w znacznym rozpowszechnieniu społecznym łączono z pojęciem „pozytywizm". Znamienna jest tu opinia Orzeszkowej z r. 1880:

„Wolny od fanatyzmu rodzaju wszelkiego, posiada on przecież wielką zdolność trwania przy swoim, a co więcej, zaszczepienia swego w społeczeństwo, które dłoni poważnej i łagodnej mniej oporne się staje". [6]

Czytając dziś bezbarwne i ogólnikowe wywody Chmielowskiego, trzeba zawsze pamiętać, że ówcześni czytelnicy umieli wypełniać je treścią ukrytą przed carską cenzurą: jeśli potępiane „marzycielstwo" np. oznaczało bierny, odwrócony od życia, często pesymistyczny egotyzm, ale także — zamysły konspiracji czy walki powstańczej, to owo „serce i wielkość duszy" miały dla nich wymiar nie tylko moralny, ale i patriotyczny.

Nie tylko zresztą cenzura zaborcza krępowała pióro Chmielowskiego. Równolegle z nią działał szantaż konserwatywno-klerykalny: nawet na ostroż-

---

[2] P. Chmielowski: *Metafizyka i pozytywizm w Anglii. Niwa* 1875, t. VIII; s. 825—829.

[3] P. Chmielowski: *Na krańcach, Opiekun Domowy* 1873, nr 1.

[4] P. Chmielowski: *Karol Libelt, Gazeta Polska* 1875, nr 47.

[5] Por. T. Pini: *Piotr Chmielowski a katedra literatury polskiej na uniwersytecie warszawskim, Tydzień* 1904, nr 48—49.

[6] E. Orzeszkowa: *List do T. T. Jeża z 25.III.1880. Listy*, opr. L. B. Świderski, Warszawa 1937, t. I; s. 112.

ne i spokojne wystąpienia odpowiadano — denuncjacją wobec społeczeństwa, zarzutem kolaboracji ideowej z zaborcą. Kiedy Chmielowski ogłosił swój *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, anonimowy recenzent *Biblioteki Warszawskiej* nie wahał się napisać o młodej prasie:

„Jej *modus procedandi in spiritualibus et in politicis* przybierał takie znamiona, że wszyscy ci, którzy nad zagładą naszego imienia pracowali, uważali i dziś jeszcze uważają jej obóz za swoich stronników i sprzymierzeńców".[7]

Wystarczyło, że Chmielowski w studium o Henryku Rzewuskim wprowadził rozróżnienie kierunku arystokratyczno-katolickiego i demokratyczno-postępowego, by spadły nań retoryczne gromy jezuickiego *Przeglądu Powszechnego*:

„Czy katolicyzm jest antytezą postępu, jak arystokracja antytezą demokracji? Czy krytyk podziela opinie, które się już wybrukały w nihilistycznym błocie, a którym tak bardzo sprzyja p. Suworyn *et tutti quanti*? Czy z polskiego stanowiska patriotycznie taką powtarzać teorię w kraju, gdzie katolicyzm broni narodowości?"[8].

Kiedy Chmielowski w starannej analizie udowodnił, że wbrew pozorom obiektywizmu *Ogniem i mieczem* jest jakby „apologią gospodarki szlacheckiej na Ukrainie", ten sam recenzent (Czesław Pieniążek) wybucha oburzeniem:

„Trudno być cierpliwym wobec tego! Trudno utrzymać na języku wyraz, który się nam ciśnie, bo toż samo głoszą z najstraszniejszą perfidią gadzinowym funduszem żywieni wrogowie!"[9].

Od idei rewolucyjnych i wtedy, i później był Chmielowski daleki: zawsze głosił „powołanie wszystkich do współudziału w pracy nad wzmocnieniem organizmu narodowego"; pisząc o literaturze przeznaczonej dla ludu, stwierdzał z zadowoleniem, że nie ma w niej zupełnie „zawiści klasowej" i poczytywał to za objaw bardzo dodatni, „boć nie waśnią i sporami dźwigać się można".[10] Gdy jednak w r. 1894 przyszło mu charakteryzować nową sytuację ideowo-polityczną, wytworzoną przez rozwój ruchu ludowego i socjalistycznego, przyznawał („nie solidaryzując się z jaskrawymi krańcowościami" — oczywiście!), że ten nowy zwrot „ma przyszłość wielką przed sobą i przedstawia się bardzo sympatycznie, gdyż działa w imię sprawiedliwości dla wszystkich warstw narodu".[11]

3

Chmielowski rozpoczął działalność krytyczną w r. 1868 od recenzji w *Przeglądzie Tygodniowym* i sprawozdań rocznych w *Bibliotece Warszawskiej*; później dopiero, w latach 1872—1873, przyszły artykuły programowe — *Pozytywizm i pozytywiści*, *Geniusz i masy*, *Niemoralność w literaturze*, *Utylitaryzm w literaturze*, oraz dwie rozprawy teoretyczne: *Geneza fantazji* i *Artyści i artyzm*.

Główne wątki myślowe tych prac są wspólnym dobrem ówczesnej krytyki

---

[7] *Wiadomości bieżące*, *Biblioteka Warszawska* 1881, t. III; s. 159.

[8] Cz. Pieniążek: *Krytyk naszych powieściopisarzy*. *Przegląd Powszechny* 1887, t. XIV; s. 396.

[9] Cz. Pieniążek: *ib.*; s. 407.

[10] P. Chmielowski: *Literatura dla ludu*, *Ateneum* 1891, t. IV; s. 551 i in.

[11] P. Chmielowski: *Ostatnie dziesięciolecie literatury naszej*. *Kurier Lwowski* 1894, nr 200.

pozytywistycznej[1]; tu należy przede wszystkim użyteczność społeczna literatury jako nadrzędne kryterium jej wartościowania. Chmielowski polemizował z hasłem „sztuka dla sztuki", żądał „zasadniczej reformy w wykształceniu i życiu samych literatów": muszą oni wyjść ze swego odosobnienia, wyrzec się pretensji do wszelkich przywilejów, przejąć się radościami i troskami społeczeństwa, a przede wszystkim zdobyć o nim głęboką wiedzę i w ten sposób wyrobić w sobie „stałe, niewzruszone zasady", stać się naprawdę — obywatelami. Wtedy tylko dorosną do roli przewodników społeczeństwa, porafią uczynić z literatury „istotny czynnik produkcji społecznej, nie wskutek pozoru, nie wskutek szumnych wykrzykników, ale wskutek istotnej, prawdziwej użyteczności". Jeżeli zaś literatura tych postulatów nie spełni, jeśli „odśpiewując stale litanie nieutulonego żalu i bezmyślnego majaczenia pozostanie w tyle" — „niech umiera, nam jej nie potrzeba".[2]

Hasła podobne występowały w różnych wersjach, od artykułu Orzeszkowej *Kilka uwag nad powieścią* (1866) poczynając; wcześniej przewijały się przez krajowe dyskusje literackie okresu międzypowstaniowego. Młody autor artykułu w *Niwie*, próbujący tam zastosować etykę Milla do literatury, najpewniej nie uznał ich jeszcze. Oddziałały na niego natomiast poglądy Aleksandra Tyszyńskiego, który w polemice z Kremerem uzasadniał wychowawcze znaczenie sztuki (*Rozbiory i krytyki*, 1854). Szedł również za obcymi przewodnikami. W publicystyce francuskiej połowy XIX wieku hasło utylitaryzmu wysuwane było często, i to z różnych stron, zarówno przez literackich ideologów burżuazji, jak i przez zwolenników socjalizmu. O celu „filozoficznym, praktycznym, pożytecznym, nie zaś rozrywkowym" sztuki i literatury pisał m. in. Duranty[3], wydaje się jednak, że francuska batalia o realizm z lat 1856—1857 była dla polskich pozytywistów sprawą odległej i słabo znanej przeszłości. Najprawdopodobniej natomiast czytał Chmielowski głośną przedmowę-manifest Aleksandra Dumasa-syna do *Syna naturalnego* (1868):

„W komedii, w tragedii, w dramacie, w krotochwili, w formie, która będzie nam najlepiej odpowiadać, zainicjujmy teatr użyteczny, narażając się choćby na wrzask apostołów sztuki dla szuki — trzech słów całkowicie pozbawionych sensu. Cała literatura, która nie ma na celu doskonałości, umoralnienia, ideału, pożytku jednym słowem, jest literaturą rachityczną, niezdrową, martwo urodzoną".

Podobnie jak później Chmielowski, Dumas otrzegał:

„Radzę wam wreszcie, abyście w chwili, gdy duch ludzki idzie do walki, nie pozostawali w tyle z kobietami i dziećmi. W przeciwnym razie — nie tylko będziecie otoczeni obojętnością, zostaniecie wypędzeni ze wstrętem, tak jak powinno stać się z tymi, którzy porzucili broń w chwili walki".[4]

Na pewno zaś znał Chmielowski — bo cytował kilkakrotnie — głośną wówczas, atakowaną za doktrynerską skrajność poglądów, pośmiertną książkę J. P. Proudhona *Du principe le l'art et de sa destination sociale* (1865).

---

[1] Por. K. Wóycicki: *Walka na Parnasie i o Parnas*, cz. I, Warszawa 1928, J. Kulczycka-Saloni: *Krytyka literacka lat 1863—1881* (w:) *Z literatury lat 1863—1918. Studia i szkice*, cz. I, Wrocław 1957, Z. Żabicki: *Krytyk-pozytywista* (o A. G. Bennie), *Pamiętnik Literacki* 1958, nr 1.

[2] P. Chmielowski: *Utylitaryzm w literaturze*, *Niwa* 1872, nr 18.

[3] E. Duranty: *Pour Ceux qui ne comprennent jamais. Réalisme* 1856, nr 2; cyt. B. Weinberg: *French Realism: The Critical Reaction 1830—1870*, New York—London 1937; s. 123—124.

[4] A. Dumas-*fils*: *Théâtre complet*, Paris 1872, t. III; s. 27.

Znalazł tu przede wszystkim ostrą krytykę izolacjonizmu i estetyzmu artystów:

„Sztuka pozostawała dotąd w sferze mistycznej i transcendentalnej (...). Oburzano się na samą myśl o jakimś celu, o jakiejś użyteczności w sztuce. Ci, którzy się jej poświęcili, uchodzili za gatunek odmienny od reszty śmiertelników, którego nie obowiązują prawa dla nich stworzone".

Proudhon pragnąłby położyć kres tej sytuacji, zadaniem jego książki jest pogodzić sztukę z ideałami sprawiedliwości i pożytku:

„Artysta winien posiadać idee i zasady wspólne nie tylko ze swymi kolegami, lecz ze wszystkimi współczesnymi, powinien także przyswoić sobie tę myśl, że nie ma różnicy między twórczością artystyczną a przemysłową (...). Artysta będzie odtąd obywatelem, człowiekiem jak inni".

Sztuka powinna przyczyniać się do udoskonalenia fizycznego i moralnego ludzkości; uniezależniając się od nauki i moralności — postępowałaby wbrew swym własnym celom. Toteż w każdym dziele sztuki „należy naprzód brać pod uwagę jego ideę, jego cel praktyczny, a potem dopiero — wykonanie: rezultaty przed środkami, zawartość przed formą, myśl przed realizacją".

Artystom i literatom, którzy by odrzucili ten program, Proudhon grozi: „Nasze ideały to prawo i prawda. Jeśli nie potraficie z tego uczynić sztuki i stylu — precz, nie potrzebujemy was". [5]

U Chmielowskiego znajdziemy wyraźne echa tych apelów, których stylistyczna tonacja jest nie tylko energiczna, ale i brutalna. Nie poprzestawał jednak na tym: dla swego programu budował fundamenty teoretyczne, szukał uzasadnień naukowych. W *Genezie fantazji* wykładał prawa asocjacji wyobrażeń, by obalić tradycyjne poglądy na tajemniczą swoistość natchnienia poetyckiego, niepodległego jakoby badaniom naukowym, ukazywał jednorodność myślenia naukowego i artystycznego, różnice tłumacząc ciśnieniem tradycji i zwiększoną rolą czynnika emocjonalnego. W rozprawie *Artyści i artyzm* przytaczał świadectwa etnologiczne i prehistoryczne, odwoływał się do autorytetu Buckle'a i — Arystotelesa, udowadniając, że sztuka jest nie „szałem boskim" czy też produktem nieświadomości (jak głosił wówczas Edward Hartmann), lecz w genezie swej — zjawiskiem społecznym, i to uzależnionym od materialnych warunków życia społeczeństwa, w funkcji — naśladowaniem natury; był to pierwszy chyba w języku polskim szkic estetyki materialistycznej.

Jakże jednak owa nadrzędna zasada utylitaryzmu społecznego konkretyzowała się w postulatach ideowych i tematycznych stawianych literaturze? Ówczesne prace Chmielowskiego dawały na to kilka, niezupełnie zgodnych z sobą, odpowiedzi. Pierwsza, najbardziej typowa dla owej chwili — to apel o aktualną tendencyjność:

„Artysta powinien przed wykonaniem swego dzieła powziąć cel jakiś społeczny: utwór jego powinien mieć tendencję. Bez tendencji nie ma dobrego dzieła sztuki; są tylko mniej lub więcej pięknie wyrobione fatałaszki (...). Jeżeli więc dzisiaj domaga się krytyka, ażeby literatura stała się tendencyjną, chce przez to powiedzieć, że już dawne formy sprzykrzyły się, że no-

---

[5] P. J. Proudhon: *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1865; s. 366. *O estetyce Proudhona* por.: H. A. Needham: *Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX siècle*, Paris 1926; s. 87—96. R. Brandwajn: *La langue et esthétique de Proudhon*, Wrocław 1952.

we pierwiastki życiowe wołają o idealizowanie ich w sztuce; że potrzeby społeczne wzrastają ciągle, a tymczasem w sferze poezji nie znajdują najmniejszego odgłosu; przebrzmiewają bez echa, skazane na śmierć, nie upamiętnione na przyszłość".[6]

Do spełnienia tych zadań najlepiej dostosowana wydawała się forma powieściowa, zarówno ze względu na swą pojemność poznawczą, elastyczność formalną, jak i atrakcyjność dla czytelników. Przekonanie to, w polskiej krytyce od dawna już zakorzenione, najdobitniej sformułowane przez Korzeniowskiego we wstępie do *Emeryta* (1849) a utrwalone na nowo wystąpieniem Orzeszkowej *(Kilka uwag nad powieścią)*, od początku dzielił również Chmielowski:

„Powieść — pisał w r. 1870 — jest zawsze najpotężniejszą formą dla przelewania w masę wszystkiego, co uszlachetnia i podnosi ludzkość. Forma ta ogarnia wszystkie rodzaje twórczości poetycznej. Najciekawszym przedmiotem dla człowieka jest sam człowiek. Jego myśli, namiętności, czyny — to malowidło jego ducha. Powieść więc, jako swobodne, obszerne malowidło tego ducha, musi budzić największe zajęcie".[7]

Problemem dla powieści najważniejszym był wybór pozytywnego bohatera. Chmielowski wielokrotnie ubolewał nad tym, że w literaturze wciąż panuje „świat nieurzeczywistnionych marzeń, zawiedzionych nadziei, zrozpaczonych charakterów".[8] Był to uparty *leitmotiv* jego ówczesnej działalności recenzenckiej.

„Tyle razy miałem już sposobność to wypowiedzieć, że mnie samego nudzić zaczyna to ciągłe powtarzanie; ale cóż robić wobec coraz nowych objawów literackich, które noszą ciągle na sobie to piętno niemocy i braku charakteru? Milczeć byłoby występkiem, gdyż obowiązkiem każdego z nas powinno być nawoływanie do energii, sprężystości i siły w działaniu. Uśpionego ducha trzeba obudzić!"[9].

Jak to zadanie ma spełniać literatura? „Wprawdzie wielkości niezbyt wiele na tym świecie, ale sztuka jest właśnie do tego, ażeby nam podobne wielkości stwarzała"[10] — pisze Chmielowski i w ten sposób sam ujawnia rozbieżność między realizmem jako „uzewnętrznieniem dążeń utylitarnych w literaturze"[11] a realizmem jako „odbijaniem ważniejszych momentów z rzeczywistości farbami tejże rzeczywistości"[12]. Terminem tym posługiwał się zresztą Chmielowski dość rzadko, bo słowo, głośne od czasów kampanii Champfleury'ego i Duranty'ego, posiadało w odczuciu powszechnym zabarwienie negatywne i przy użyciu jego niezbędne były różne wyjaśnienia i rozgra-

---

[6] P. Chmielowski: *Utylitaryzm w literaturze, Niwa* 1872, nr 18.

[7] Kropka (P. Chmielowski): *Powieść w 1869 roku, Biblioteka Warszawska* 1870, t. II, 470. (Autorstwo ustalono dzięki zbieżnościom z recenzjami drukowanymi przez Chmielowskiego w *Przeglądzie Tygodniowym.*)

[8] P. Chmielowski: *„Mąż Leonory" W. Morzkowskiej, Przegląd Tygodniowy* 1869, nr 36.

[9] P. Chmielowski: *„Milion na poddaszu" Jana Zachariasiewicza, „Nie w porę" T. Prażmowskiej, Przegląd Tygodniowy* 1870, nr 43. — Por. szerzej: M. Janion: *Z zagadnień wczesnej działalności Chmielowskiego* (w:) *Pozytywizm*, cz. I, Wrocław 1950.

[10] P. Chmielowski: *„Ludzie dobrych chęci" Teofila Szumskiego. Przegląd Tygodniowy* 1869, nr 31.

[11] P. Chmielowski: *Utylitaryzm w literaturze.*

[12] P. Chmielowski: *Przegląd utworów dramatycznych z roku 1870, Biblioteka Warszawska* 1871, t. III; s. 456.

niczenia [13]. Tutaj terminem tym ogarniamy kilka założeń programowych współwystępujących w ówczesnej krytyce Chmielowskiego.

Po pierwsze więc literatura współczesna, chcąc spełnić swe zadania poznawcze, musi ulec „unaukowieniu". Proudhon propagował sztukę, która „stała się racjonalna i rozumująca, krytyczna i sądząca, która idzie ręka w rękę z filozofią pozytywną, polityką pozytywną, metafizyką pozytywną, która idealizm podporządkowuje rozumowi", „sztukę obserwacji, a nie tylko sztukę natchnienia". [14] Chmielowski, znając może francuską *poésie scientifique* połowy XIX wieku, chętnie widziałby w poezji nawet obrazową ilustrację praw fizycznych, np. niezniszczalności materii i zachowania siły; głównie jednak szło mu o to, by w umysłach pisarzy nastąpiło „rozjaśnienie pojęć ekonomicznych i społecznych", co z kolei oddziała na sposób literackiego przedstawiania rzeczywistości.

Oprócz zgodności z nauką — utwór literacki powinien przestrzegać zasad „życiowego prawdopodobieństwa":

„Rozum nie może znieść żadnego nieprawdopodobieństwa, żadnej nieprawidłowości. A zatem wszelkie cudactwo, wszelką przypadkowość, nie dającą się niczym wytłumaczyć i wyjaśnić, usuwa z zakresu dzieł artyzmu. I rzeczywiście. W dziejowym pochodzie cywilizacji widzimy najwyraźniej, jak w zakresie sztuki przejawia się coraz wybitniej dążność do uprawdopodobnienia pomysłów". [15]

Chmielowskiemu chodziło o prawdopodobieństwo sytuacyjne i psychologiczne (z tego stanowiska kwestionował na przykład romans księcia i Cyganki w *Oksanie* Sadowskiej); szedł jednak dalej: postulował w powieści o problematyce społecznej — również typowość społeczną:

„Przypuszczamy — pisał w recenzji *Męża Leonory* Walerii Marrené Morzkowskiej — że charaktery podobne znaleźć się mogą, nie idzie jednak zatem, żeby były powszechne. W rozbiorze zaś kwestii społecznej nie można brać wyjątków za przedstawicieli całego ogółu, bo co jest koniecznością dla jednego, może nią nie być dla wszystkich". [16]

Chmielowski opowiada się po stronie powieści społecznej. Tematykę obyczajową, a więc „zwykłe uczucia i stosunki życia rodzinnego" traktował tylko jako *malum necessarium*, wynikające z ograniczeń cenzuralnych; za rysy najbardziej niepokojące w literaturze uważał „zacieśnienie horyzontu widzenia", objawiające się w „nadzwyczaj małym zakresie działania występujących w powieści postaci" [17], a równocześnie — chaos pojęciowy złożony z „drucianych sznurówek konwenansu, słomianych ideałów sentymentalizmu i glinianych bożków dobrego wychowania"; społeczno-psychologiczne podłoże takiej literatury to „tchórzliwe, zajęcze usposobienie, które każe się nam lękać każdej nowej myśli jak średniowiecznego diabła, a unikać reform jak przykrego obudzenia się ze snu słodkiego".

---

[13] „Dzisiaj jest to zmora trapiąca ludzi sentymentalnych albo anielsko rozmodlonych i przerażająca każdego straszną groźbą przyszłości, z unicestwieniem sztuki, nauki i dobrych obyczajów" (P. Chmielowski: *Najświeższy realizm, Niwa* 1873, nr 45).

[14] P. J. Proudhon, l.c., s. 234.

[15] P. Chmielowski: *Artyści i artyzm* (w:) *Studia i szkice z dziejów literatury polskiej. Kraków* 1889, seria I; s. 67.

[16] Kropka (P. Chmielowski): *Powieść w 1869 roku*, l.c., 1870, t. II; s. 476.

[17] P. Chmielowski: *Przegląd powieści z 1870 roku. Biblioteka Warszawska* 1871, t. III; s. 130.

Tymczasem literatura, nie obawiając się zarzutu niemoralności, powinna być „obrazem, a nie parawanem życia; nie można od niej wymagać czegoś więcej nad to, co w społeczeństwie znajduje, ale też nie podobna jej darować samowolnego zaślepienia na fakty w oczy bijące”.[18] Odżegnując się od antynomii: moralność — prawda, w gruncie rzeczy Chmielowski wybierał prawdę w literaturze.

Zasada wiernego odtworzenia rzeczywistości skrępowana była jednak w ówczesnej krytyce Chmielowskiego dodatkowymi postulatami i ograniczeniami. Po pierwsze — nie wystarczała mu trafna nawet diagnoza zła społecznego („nie dosyć być fotografem, trzeba być i myślicielem”[19]), domagał się ukazania i przyczyn, i środków zaradczych. Po drugie — żądał także, by wyborem i interpretacją faktów wziętych z rzeczywistości rządziła nie tylko założona z góry tendencja, ale i — zasada równowagi artystycznej, wymagająca, „ażeby światła i cienie były ze sobą w harmonijnej zgodzie”, „ażeby strony dodatnie i strony ujemne dopełniały się wzajem”.[20]

Gdy bowiem od ogólnych założeń ideowych i poznawczych Chmielowski przechodził do postulatów wewnątrzliterackich, powtarzał tradycyjne komunały: „harmonia pojedynczych części z całością, umiejętność przygotowywania efektów, sytuacje odpowiednie charakterom, wreszcie styl artystyczny”— oto najczęstsze wymogi stawiane powieści, która, „jeśli ma być utworem sztuki, musi ulegać ogólnym jej prawom”.[21]

Tradycjonalizm Chmielowskiego jest — i pozostanie — jeszcze silniejszy, gdy wypowiada się on o poezji. „Poezja musi wejść w najściślejszy sojusz z dążnościami lepszych usposobień ogółu, musi być wyrazem jego pragnień i popularną wskazówką drogi, po której on ma postępować” — pisał w dziełku o *Kobietach Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego* (1873) [22]; to z lekka zakamuflowany postulat pozytywistycznej tendencyjności. Ale sąsiadują z nim w ówczesnych wypowiedziach Chmielowskiego sformułowania zaczerpnięte wprost z idealistycznej estetyki. „Poezja będąc najdoskonalszym wcieleniem ideałów w rzeczywistość spełnia misję cywilizacyjną — oczywiście razem z innymi sztukami pięknymi — w zakresie piękna” — mówił 20-letni Chmielowski w studenckim kółku, do którego należeli także Bełza, Ordon i Gomulicki; domagał się tylko, by położyła wreszcie kres „bezgranicznym wylewom egotycznych uczuć”, by posłuszna była głosowi rozsądku, dążącego i tutaj do jasności i harmonii, lekceważonej przez „wyuzdano-romantyczną szkołę”.[23]

Z takiej perspektywy Chmielowski oceniał sytuację współczesnej literatury bardzo krytycznie: „Nawet nie ma (ona) pretensji spółubiegać się o lepszą z poprzedniczką swoją”[24]; „tymczasem zadowalniajmy się tym, co mamy,

---

[18] P. Chmielowski: *Niemoralność w literaturze, Przegląd Tygodniowy* 1872, nr 2. Głosy podobne były w ówczesnej krytyce francuskiej częste; przykładowo można wymienić znaną zapewne Chmielowskiemu przedmowę A. Dumasa-syna do *Le demi-monde* (1855).

[19] P. Chmielowski: *Artyści i artyzm*, op. cit., seria I; s. 54.

[20] P. Chmielowski: *Artyści i artyzm*, op. cit., seria I; s. 55.

[21] Kropka (P. Chmielowski): *Powieść w 1869 roku*, l.c., t. II; s. 482.

[22] P. Chmielowski: *Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego*, wyd. II, Warszawa 1881; s. 297.

[23] P. Chmielowski: *Współcześni poeci polscy*, Petersburg 1895; s. 7.

[24] P. Chmielowski: *Przegląd utworów dramatycznych z 1870 roku*, l.c., t. III; s. 446.

choć doprawdy zadowolnić się trudno..."[25]. Niezależnie bowiem od „szlachetnych dążności" dostrzegał Chmielowski w ówczesnej produkcji literackiej „brak szerszego zapatrywania się na życie, szczupłość lub błahość myśli", niekonsekwencję w ich przeprowadzeniu, płytkość i powierzchowność sądów, ignorancję w zakresie filozofii i nauk społecznych, brak znajomości stosunków i potrzeb ekonomiczno-społecznych kraju, w zakresie artystycznym zaś — niedbałość lub wręcz nieudolność.[26]

W takich warunkach Chmielowski stosował czasem „taryfę ulgową", zwłaszcza wobec pisarzy o pewnym imieniu literackim, jeśli spostrzegał, że wchodzą na „pozytywniejszą rzeczywistości drogę"[27]; kiedy indziej — próbował pouczać nawet największe powagi literackie (recenzja *Dzieci wieku* Kraszewskiego); wobec debiutantów dawał się nieraz ponieść tłumionemu zniecierpliwieniu. I tak oto biedna Orzeszkowa, pokutując za tylu innych, musiała o sobie przeczytać mnóstwo kostycznych uwag: Chmielowski zarzucał jej niekonsekwencje myślowe, nieprawdopodobieństwo postaci, „styl wodnisty, brak oryginalności sytuacji, przestarzałość i zużytość środków artystycznych", wydając w końcu miażdżący werdykt:

„Jest to jeden z tych dość pospolitych talentów, których przeznaczeniem jest rozpowszechnianie znanych mniej więcej ogólników i zdań, nieszkodliwych swoją wodnistością, ale i nie przynoszących wielkiej społeczeństwu korzyści swoim brakiem wyrazistości i oryginalności".[28]

4

Można domyślać się, że taka rozbieżność między programem pozytywistycznym a próbami jego realizacji była jedną z przyczyn, dla których Chmielowski około r. 1875 przestaje towarzyszyć ofensywie literackiej swego pokolenia. Po powrocie z Lipska zwrócił się częściowo ku studiom historycznoliterackim, częściowo ku portretom pisarzy starszego pokolenia (Kraszewski, Żmichowska, Zacharjasiewicz, Jeż).

Dopiero w 1880, kiedy wielka czwórka młodej literatury wchodziła właśnie w dobę swej dojrzałości pisarskiej, Chmielowski wraca do czynnego uczestnictwa w kształtowaniu literatury współczesnej. Uczynił to nawet w sposób manifestacyjny, publikując w *Ateneum* studium krytyczne *Młode siły*, poświęcone nowym książkom Sienkiewicza, Świętochowskiego i Orzeszkowej.

Wracał jednakże Chmielowski do krytyki bieżącej ze zmienionym programem literackim. Chcąc zmiany owe zaobserwować, trzeba sięgnąć przede wszystkim do jego recenzji, gdyż na ogół unikał on teraz wystąpień generalnych, steoretyzowanych. Można jednak ten program zrekonstruować z wypowiedzi przygodnych, przede wszystkim — z jego konkretnych ocen literackich.

Chmielowski dobrze zapamiętał sobie wnioski płynące z nieudanego doświadczenia powieści pozytywistycznej — że „jasna, zdrowa myśl nie jest jeszcze wszystkim w dziele sztuki"[1], że za sprawą natarczywej tendencyjno-

---

[25] P. Chmielowski: *„Góral", powieść społeczna przez A. Naięcza, Przegląd Tygodniowy* 1869, nr 23.

[26] P. Chmielowski: *Powieść w 1869 roku*, l.c., t. II; s. 481.

[27] P. Chmielowski: *„Mąż Leonory" W. Morzkowskiej.*

[28] P. Chmielowski: *Powieści p. Elizy Orzeszko. Przegląd Tygodniowy* 1870, nr 1.

[1] P. Chmielowski: *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej, Swiat* 1891, nr 20.

ści „powieści nabierały wielkiej doniosłości publicystycznej, ale traciły wiele pod względem sztuki"[2]. Zresztą krytyk trochę inaczej pojmuje teraz zadania literatury. Ceni ją wyżej — równouprawnia z innymi formami życia społecznego, a zarazem uwalnia, przynajmniej częściowo, od bezpośrednich obowiązków politycznych i społecznych, zwłaszcza w dziedzinie poezji („Zadaniem poezji nie jest kreślenie programu politycznego czy społecznego, ale wywołanie nastroju, który by do przyjęcia pewnych poglądów, do urzeczywistnienia pewnych dążności usposabiał"[3]). Pojawiają się czasem sformułowania jeszcze bardziej ogólne, które Chmielowski zawdzięcza prawdopodobnie taine'owskiej skali ocen: „wartość utworu poetyckiego za tym większą uważamy, im głębiej wyraża powszechne, wiecznotrwałe uczucia ludzkie"; zatem np. „zwątpienie, rozpacz, bunt przeciw uświęconym, a przecież gniotącym więzom" jako wytwór rzeczywistości „w poezji ma prawo bytu najzupełniejsze" i można tylko kwestionować wartość takich utworów z punktu widzenia wychowawczego[4].

Przy tak uelastycznionych kryteriach ideowych Chmielowski stosunkowo rzadko (np. w recenzji *Ogniem i mieczem)* odczuwał wtedy potrzebę frontalnej polemiki ideowej ze współczesną prozą realistyczną, dopuszczającą przecież duży luz interpretacyjny. Tu zastrzeżenia jego były raczej częściowe i formułowane w bardzo oględnym trybie dyskusyjnym *(Lalka, Emancypantki, Bez dogmatu).* Cenił przecież demokratyzację tematyki literackiej, co więcej — z utworów Orzeszkowej czy Konopnickiej troskliwie wydobywał idee humanitarne — szacunek dla godności człowieka, współczucie dla cierpienia, protest przeciw krzywdzie; miał wiele uznania dla wnikliwości pisarskiej docierającej do głębokich pokładów życia wewnętrznego prostych ludzi, choćby przejawiały się one w przeżyciach religijnych (szkic o nowelach Konopnickiej jest tu bardzo symptomatyczny). Natomiast napięcia antagonizmów społecznych uwidocznionego, w utworach realizmu krytycznego, ich oskarżycielskiej siły — Chmielowski nie dostrzegał, a przynajmniej nie doceniał; nasuwające się wnioski ideowe starał się wkomponować w ideologię pozytywistyczną.

Częściej budziła sprzeciw poezja, bo tu w formułach bardziej jednoznacznych ujawniały się pozostałości romantycznego pesymizmu i ucieczki od rzeczywistości lub akcenty protestu społecznego. Chmielowski tymczasem zaś chciał widzieć w literaturze, zwłaszcza w poezji, ton „zdrowy i jędrny", optymistyczny.

Dla prozy i dramatu natomiast nadrzędną kategorią oceny staje się teraz — zamiast „zanadto opiekuńczego hasła użyteczności" — hasło „odtwarzania prawdy życia"[5] — realizm; terminu tego używa Chmielowski, zwłaszcza od czasów kampanii Witkiewicza w *Wędrowcu* (1884—1887) coraz częściej.

„Dziś »fikcja« dawnej estetyki — pisał — coraz bardziej ustępuje miejsca »odtwarzaniu«, a to odtwarzanie tym jest lepsze, tym artystyczniejsze (przy innych warunkach jednakowych), im twórca lepiej rzecz wystudiował, czy to

---

[2] P. Chmielowski: *Młode siły*, Ateneum 1880, t. I, s. 318.
[3] P. Chmielowski: *Współcześni poeci polscy*, s. 182.
[4] P. Chmielowski: *Poezja w wychowaniu*, Wilno 1881; s. 25 i n.
[5] P. Chmielowski: *Dzieje krytyki literackiej w Polsce*, Warszawa 1902; s. 480.

w życiu spółczesnym przez obserwację bezpośrednią, czy w życiu dziejowym przez obserwację tych śladów, jakie przeszłość po sobie zostawiła." [6]

Obserwacja jednak nie wystarczy, musi ją wspomóc z jednej strony intuicja, niezbędna zwłaszcza do konstrukcji psychologicznego wnętrza postaci literackiej na podstawie danych obserwacyjnych, z drugiej — wyjaśnienie przyczynowe, gdyż „jak w nauce, tak i w sztuce samo zestawienie faktów nie wyczerpuje bynajmniej zadania, dopiero ułożenie z nich zrozumiałego we wszystkich swych częściach całokształtu jest istotnym dziełem najwyższej twórczości". [7]

Obok „zgody z rzeczywistością", Chmielowski bierze pod uwagę jako miernik wartości — nowatorstwo poznawcze w zakresie obserwacji tak psychologicznych, jak i społeczno-obyczajowych. Występują tu przy tym dwie różnokierunkowe tendencje — z jednej strony krytyk nawołuje do rozszerzenia horyzontu literatury przez „dokładne obserwowanie rozmaitych warstw społecznych" dotąd w literaturze nieobecnych, [8] z drugiej strony — zgodnie z poglądami Taine'a — skłonny jest mierzyć wartość postaci literackiej — ogólnoludzkim zasięgiem jej reprezentatywności: Paweł Kobycki z powieści Orzeszkowej to dla niego ogólnoludzki typ psychologiczny, skonkretyzowany tylko w psychice chłopskiej; „oczywiście pogląd taki — dodaje — nie tylko nie obniża znaczenia i wartości utworu, lecz go podnosi do wyżyn, na których arycydzieła ludzkie się znajdują" [9].

Kryterium prawdziwości stosował Chmielowski wobec wszystkich sfer świata przedstawionego w utworach literackich — od procesu historycznego (np. w recenzji *Ogniem i mieczem)* po drobne realia obyczajowe, geograficzne czy językowe. Chodziło mu przy tym nie tylko o prawdziwość jako z g o d n o ś ć z rzeczywistością, lecz także — o prawdziwość jako i l u z j ę rzeczywistości, powstającą przy lekturze utworu literackiego: abyśmy doznali „artystycznego złudzenia, iż istotnie patrzymy na osoby, rzeczy i zjawiska, iż przysłuchujemy się ich mowie bezpośrednio, nie zaś za pośrednictwem autora". [10]

Najwięcej uwagi poświęcał realizmowi psychologii i charakteru postaci literackich; intencje artystyczne omawianych utworów zbiegły się tu z własnymi zainteresowaniami krytyka; jego postulaty i kryteria w tym zakresie są stosunkowo najdokładniej wypracowane.

Pisarz winien przedstawiać ludzi takimi, jacy są rzeczywiście, a więc ukazywać w postaciach, w różnej oczywiście proporcji, zarówno cnoty, jak i wady; ideały bez skazy i czarne charaktery nie mają prawa bytu w literaturze, bo nie zdarzają się w życiu. W związku z tym Chmielowski z trwałą niechęcią traktuje w literaturze współczesnej patos, groteskę czy karykaturę satyryczną, które naruszają prawdopodobieństwo życiowe, a także drogą mu zarówno w życiu, jak i w literaturze — zasadę „umiaru". Odrzucając jakości estetyczne „ostre", znajduje zawsze słowa wzruszenia dla umiarkowanej

---

[6] P. Chmielowski: *Powieści historyczne A. Krechowieckiego, Ateneum* 1889, t. IV; s. 358.

[7] P. Chmielowski: *Powieści A. Konara, Ateneum* 1891, t. IV; s. 341.

[8] P. Chmielowski: *Naturalizm i najświeższe kierunki artystyczne* (w:) *Upominek. Książka zbiorowa na cześć Orzeszkowej*, Kraków—Petersburg 1893; s. 171.

[9] P. Chmielowski: *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*, l.c. O taine'owskich kryteriach wartościowania — por. zob. S. J. Cahn: *Science and Aesthetic Judgment*, London 1953; s. 162 i in.

[10] P. Chmielowski: *Debiuty powieściopisarskie z roku 1885.* (w:) *Nasi powieściopisarze*, seria II, Warszawa—Kraków 1895; s. 466.

„poetyczności", tj. estetyzacji przedstawionego świata (np. w *Nad Niemnem)*, a także „rzewności" — nawet sentymentalnej; cały ten epizod z Litką — pisał o *Rodzinie Połanieckich* — jest tak cudną częścią utworu, że nie ma obrazu równego w całej twórczości Sienkiewicza"[11].

Postać powinna posiadać psychologiczną spójność; przemiany cech charakteru muszą być starannie „upowodowane" — Chmielowski zdecydowanie odrzuca zasadę niespodzianki psychologicznej w literaturze. Wszystkich bohaterów literackich egzaminował nie tyle z „katechizmu obywatelskiego", jak pisał Świętochowski, ile z psychologicznego prawdopodobieństwa, kwestionując z tego punktu widzenia nawrócenie Chilona, „przełamanie instynktu samozachowawczego" u Zagłoby, romantyczną miłość Wokulskiego, nawet — przedwczesne zestarzenie się Rzeckiego...

Chmielowski odnosił się z niechęcią do charakterystyki bezpośredniej, zwłaszcza oceniającej („owe długie rekomendacje, jakimi poprzedzali dawniejsi autorowie wystąpienia danej osoby na scenę"...), a także do analizy psychologicznej sięgającej bezpośrednio do wnętrza postaci. Chwali natomiast pisarza, gdy, „zgodnie z zasadą realistycznego traktowania rzeczy, nie zapuszcza się po staremu w analizę subiektywną, nie mówi od siebie, co w umyśle postaci przez nią stworzonej zachodziło, ale obrawszy odpowiednią chwilę, daje poznać jej głąb za pośrednictwem rozmowy, która znowuż, jako dobrze zaobserwowana, odbija sobą nie tylko nastrój duchowy, ale i cechy wewnętrzne, tj. użycie pewnych zwrotów, pewnych wyrazów, znamionujących tę osobistość".[12]

Wysoko ceni wszechstronne ukazanie postaci, nadające jej walor „plastyczności":

„Chcąc stworzyć postać żyjącą, należy ją pokazać ze wszystkich stron, nie zaś z jednej, bo inaczej człowiek przedstawia się w towarzystwie osób obcych, inaczej w rodzinie, inaczej w samotności lub wobec serdecznego druha czy kochanki. Nie ułamek, ale całość człowieka nakreślić: oto zadanie powieściopisarza i dramaturga".[13]

Zasada prawdopodobieństwa wyznacza również opinie Chmielowskiego o akcji omawianych utworów: z uznaniem stwierdza, że pisarz układa fakty „w kombinacje najczęściej napotykane w rzeczywistości, nie posługując się nigdzie nadzwyczajnością i cudownym zbiegiem wypadków"[14]. Powinny być one „naturalnym, koniecznym wypływem charakterów", a ich powiązanie — wydawać się czytelnikowi nieuchronne. Zarazem jednak pisarz musi troszczyć się o „interes powieściowy" (tj. ciekawość fabularną utworu) i o to „ugrupowanie artystyczne, jakie wielkim dziełom nadaje wybitność większą od wypadków życiowych"[15].

W sprawach kompozycji rygoryzm Chmielowskiego był niezwykle surowy. Przejąwszy od Taine'a jako zasadę wartościowania „zestrzelenie wszystkich czynników (wątku, charakteru, sytuacji) we wspólne ognisko"[16] — nie daro-

---

[11] P. Chmielowski: *Henryk Sienkiewicz w oświetleniu krytycznym*, Lwów 1902: s. 151.

[12] P. Chmielowski: *Przedmowa do „Bene nati" E. Orzeszkowej*, Kraków—Petersburg 1891; s. LI.

[13] P. Chmielowski: *Henryk Sienkiewicz*, s. 21.

[14] P. Chmielowski: *Powieści społeczne Elizy Orzeszkowej*, *Świat* 1892, nr 3.

[15] P. Chmielowski: *Powieści ludowe Elizy Orzeszkowej*, l.c.

[16] P. Chmielowski: *Stanisław Wyspiański* (w:) *Charakterystyki literackie*, Lwów 1902; s. 163.

wał nikomu żadnego zbędnego czy nadmiernie rozbudowanego epizodu, rwania się toku fabularnego, opisu nie przyczyniającego się do rozwoju akcji; tu nikt, nawet Orzeszkowa, nie mógł go w pełni zadowolić, a założeń kompozycyjnych *Lalki* — podobnie zresztą jak cała współczesna krytyka — po prostu nie zrozumiał.

Obserwacji jako narzędziu, iluzji życiowej jako rezultatowi odpowiada „przedmiotowość" jako postawa pisarza wobec kreowanego świata. Termin ów, z widocznym upodobaniem przez Chmielowskiego stosowany, występuje w różnych odcieniach znaczeniowych. Chodzi tu i o to, że pisarz w procesie twórczym eliminuje „wszelkie z góry powzięte tendencje podmiotowe, które by treść i zabarwienie postrzeganych przedmiotów i scen fałszowały" [17], i o to, że w samym dziele unika emocjonalnych czy moralnych, a nawet wyjaśniających komentarzy do przedstawionych faktów, jest nieobecny, by nie przeszkadzać wytwarzanej w nim iluzji rzeczywistości:

„Autorka woli — pisze z aprobatą o W. Kościałkowskiej — żeby same przez nią stworzone osoby przemawiały za siebie, żeby się określały swoimi czynami, słowami, myślami i uczuciami i aby wypadki i ich widownie przesuwały się przed oczyma wyobraźni czytelnika, upowodowane tkwiącą w nich samych przyczynowością". [18]

Taka przedmiotowość nie oznacza ideowej czy emocjonalnej obojętności pisarza; jego zaangażowanie niech jednak zostanie ukryte i udziela się czytelnikowi tylko pośrednio, poprzez postaci i wypadki, którym autor nakaże „przemawiać samym za siebie, a przemawiać tak wyraźnie i tak jasno, że objaśnienia autorskie stawały się zgoła zbytecznymi" [19].

Tę metodę twórczą Chmielowski — pierwszy chyba w Polsce — wyprowadza z dzieła Balzaca, wskazuje jednak i na polskie tradycje w powieściach Kraszewskiego i Jeża, a przede wszystkim na *Pana Tadeusza* jako „najpiękniejszy i najświetniejszy przykład przedmiotowego traktowania osób i zdarzeń". [20] Zarazem, przy dużej niechęci do utworów lubujących się w „malowaniu mętów i nikczemności ludzkiej lub niemiłych wstrętnych przedmiotów", przyznaje, że naturalizm wydoskonalił technikę pisarską i w sposób korzystny oddziałał na współczesną generację pisarzy polskich. Istotnie, przedstawione tu poglądy są nie tyle uogólnieniem praktyki Balzaca czy polskich realistów, w znacznie większym stopniu wprowadzających element subiektywny do swych utworów, co adaptacją metody Flauberta i Maupassanta (choć Chmielowski sam powołuje się na Zolę), z poprawkami w kierunku większego optymizmu i silniejszego zaangażowania społecznego pisarza. Ów flaubertowski rodowód widać wyraźnie w przychylnej recenzji o powieści Sygietyńskiego *Na skałach Calvados* (1884), można zresztą zasadnie przypuszczać, że ów właśnie entuzjasta i naśladowca Flauberta a z czasem bliski przyjaciel Chmielowskiego, oddziałał na jego gust literacki i wpływem osobistym, i cyklem *Współczesna powieść we Francji,* drukowanym właśnie w *Ateneum* w latach 1882—1885. Pewien wpływ, zwłaszcza na formułę „przedmiotowości"

---

[17] P. Chmielowski: *Przedmowa do „Bene nati" E. Orzeszkowej;* s. XLVI.

[18] P. Chmielowski: *Debiuty powieściopisarskie z roku 1885,* op. cit., seria II; s. 465.

[19] P. Chmielowski: *Przedmowa do „Bene nati" E. Orzeszkowej;* s. XLVIII.

[20] P. Chmielowski: *Henryk Sienkiewicz;* s. 7.

jako sposobu narracji wywarły może znane Chmielowskiemu *Beiträge zur Theorie und Technik des Romans* (1883) Fryderyka Spielhegena. [21]

Scharakteryzowane poprzednio założenia estetyczne przenosił Chmielowski i na twórczość dramatyczną, dopełniając je rygorem „należytego ustopniowania natężenia dramatycznego". Z liberalizmem opartym o zrozumienie konwencji gatunkowych, stosował je także wobec prób dramatu historycznego w stylu szekspirowskim czy klasycyzującym. Pisząc o nich z uznaniem dość chłodnym, nie dostrzegał jednak ich anachroniczności.

W utworach o tematyce współczesnej z aprobatą stwierdzał „przemianę typów na charaktery", zapoczątkowaną przez Korzeniowskiego; rozumiał przez to większe ich „zbliżenie do osób rzeczywistych" i wprowadzenie „obok cechy zasadniczej, warunkującej główne przejawy życia tej jednostki" — również większej ilości cech pobocznych.

„Pociągnąć to musiało za sobą cały szereg zmian w samym układzie komedii. A naprzód okazało się koniecznym wymaganie, ażeby krok każdy i każde słowo danej osoby było umotywowane, ażeby sytuacje nie dlatego następowały, że autorowi tak dogodniej się zdawało dla wywołania efektu komicznego, ale dlatego, że w naturalnym rozwoju akcji inaczej być nie mogło. Wszystkie wejścia i zejścia ze sceny musiały mieć powód zrozumiały dla widza. Monologi, mówienie na stronie musiały być ograniczone do minimum, a surowsi nawet krytycy domagali się zupełnego ich usunięcia ze sceny. Dialog musiał być charakterystyczny, tj. każda osoba powinna była posiadać styl swój własny. Proza musiała wyprzeć wiersze." [22]

Chmielowski aprobował wszystkie te zmiany, był jednak silnie przywiązany do panowania w komedii — żywiołu komicznego i z pewnym ubolewaniem stwierdzał „sposępnienie nastroju", a także „brak wybitniejszych cech swojskich" w dramacie współczesnym Zalewskiego czy Sarneckiego, który pod nazwą komedii występował. Ze znacznie większą sympatią traktował bliższych kontynuatorów tradycji fredrowskiej — Bałuckiego, a zwłaszcza Blizińskiego. [23]

Trudniej zrekonstruować poetyckie *credo* Chmielowskiego. W jego recenzjach ogranicza się ono do kilkunastu ogólników: u poetów — są to przede wszystkim Asnyk i Konopnicka — ceni on, poza wartościami ideowymi, „prostotę i bezpośredniość wrażeń", „dobitność i plastykę obrazowania", „dosadność i barwność dykcji" lub jej „wykwintność" czy „wytworność", „świeżość i oryginalność zwrotów", „dźwięczność i swobodę wiersza", „rym bogaty i urozmaicony"; ceniłby także „bogatą fantazję" (liczącą się wszakże z kontrolą rozsądku), gdyby ją u współczesnych poetów znalazł. Gani natomiast „wszelką przesadę, nienaturalność albo zbyt widoczne naśladownictwo", a więc np. „oplatanie wątku rzeczywistego w sieć frazeologii romantycznej", ale także „kronikarską oschłość" i, co ciekawsze, „skłonność ku retoryczności" (arcysłuszne uwagi o Konopnickiej!), także „używanie zbyt pospolitych, a co gorsza fałszywych rymów". [24]

---

[21] *O niemieckiej teorii realizmu* — zob. B. Markwardt: *Geschichte der deutschen Poetik*, t. IV, Berlin 1959.

[22] P. Chmielowski: *Nasza literatura dramatyczna*, Petersburg 1898, t. I; s. 297.

[23] P. Chmielowski: *Dawniej i dziś. Kilka uwag z powodu repertuaru teatralnego*, *Ateneum* 1896, t. II; s. 370—385.

[24] Wybór cytatów z książki *Współcześni poeci polscy*; s. 53, 59, 84, 144, 157, 159, 189, 227, 238.

Recenzje Chmielowskiego były jak gdyby przeznaczone dla czytelników nie znających jeszcze omawianych książek; stąd zintelektualizowany równoważnik utworu, który jest celem jego rozbiorów, staje się przeważnie streszczeniem, uwydatniającym zawartość ideową i charakterystykę osób; informacja przeplata się z sądami wartościującymi. Są one szczegółowo uzasadnione w zakresie interpretacji ideowej, prawdy historycznej, prawdopodobieństwa psychologicznego i obyczajowego, iluzji rzeczywistości i logiki kompozycyjnej; tu krytyk czuje się pewnie, ma nieraz wiele do powiedzenia, a przy tym — są to rzeczy istotne. Przykładem — analiza historyzmu *Ogniem i mieczem,* nie ustępująca słynnemu artykułowi Prusa, bystre spostrzeżenia o psychologii Płoszowskiego, zwrócenie uwagi na niekonsekwencje postaci Izabeli Łęckiej. Oczywiście, przy ocenie prawdopodobieństwa psychologicznego wikła się nieraz Chmielowski w problematykę nierozstrzygalną, kwestionując np. w jakiejś powieści Krechowieckiego czternastoletnią ascezę małżeńską pani Kazanowskiej [1] a w *Wysadzonym z siodła* — namiętność uwodziciela, który po dziesięciu latach ryzykuje majątek i opinię „dla ponownego zakosztowania owocu, który już przedtem nadgryzł"... [2]

Uśmiechamy się dziś, czytając rozważania tego rodzaju; współcześni byli nimi nieraz zirytowani. Powszechnie domyślano się, o kim mówiły strofy *Pieśni o Gdańsku* (1900) Wiktora Gomulickiego:

Pergaminowy jakiś człeczek,
Czerw raczej, starych ksiąg pożerca,
W skórzanym worku garść kosteczek,
Z czernidła flaszką zamiast serca,
Najświeższe uczuć twoich kwiaty
Spróchniałym zębem porwie w szmaty.

I na pierś siędzie na kształt zmory,
I trupim będzie truł oddechem;
I zaszepleni: „Te kolory
Dobrane błędnie!... Ten jęk grzechem
Przeciw harmonii!... Nie tak grucha
Miłość!... Inaczej ból wybucha!..."

Och, mumio! mumio! A skąd wiesz ty,
Co i jak czują żywi ludzie?
O tym twój szlafrok i twe meszty,
I capia broda zeschła w brudzie,
I mądrość, którą myszy jedzą,
I stół twój — nic ci nie powiedzą.

Pedanteria każe recenzentowi skrupulatnie odnotować wszystkie bałamuctwa topograficzne *Ogniem i mieczem,* ba, nie pozwoli mu zrezygnować z wy-

[1] P. Chmielowski: *Powieści historyczne A. Krechowieckiego,* l.c., t. IV; s. 362 i in.
[2] P. Chmielowski: *„Wysadzony z siodła" A. Sygietyńskiego, Ateneum* 1892, t. II; s. 374.

tknięcia drobniutkiej niezgodności szczegółów w *Rodzinie Połanieckich* czy nieprawidłowo użytej formy *nomes* w *Faraonie*.

„Apostoł — pisał trafnie Biegeleisen — nie zawsze pamiętał o społecznym zadaniu krytyki i bywał nieraz w swoich artykułach albo przedmiotowym referentem, albo też analizatorem zewnętrznym, rewizorem prawidłowości i formy. Wtedy — według przysłowia — drzewa las mu zakrywały. Szekspirowi nie darowałby usterek zewnętrznych i wobec największych olbrzymów, rewidując drobiazgi, zapomina często o rdzeniu rzeczy, o duszy utworu. Rzuci wprawdzie i tutaj wiele trafnych i rozumnych myśli, ale razi czasem w drobiazgowości". [3]

Sądy Chmielowskiego stają się zdawkowe lub tylko impresyjne, gdy chodzi o zagadnienie stylistyczne; tu krytyk albo karci — nawet Sienkiewicza! — za błędy językowe, albo poprzestaje na ogólnikach w rodzaju: „opowieść ta pełna prostoty, przenikniętej poetycznością, tak doskonale utrzymana jest w tonie od początku do końca, że rozkoszą i «w korekcie» przejmuje" [4]; „styl ich (nowel Konopnickiej) najściślej odpowiada treści, jest z nią zrośnięty i wyjąwszy kilka drobnych usterek, najświetniej, po mistrzowsku, zharmonizowany" [5] itp.

Lojalnie trzeba dodać, że owa proza realistyczna, w odbiorze czytelniczym tak łatwa, trudna jest jako przedmiot analizy krytycznej, trudniejsza właściwie od poezji czy prozy ornamentacyjnej: technika pisarska „chce" być tu przecież najbardziej dyskretna, najmniej widoczna; kompozycyjna prawidłowość jest albo rozluźniona, albo ukryta poza motywacją realistyczną, język staje się „przezroczystym", niezauważalnym przekaźnikiem treści albo upodabnia się do mowy potocznej; wszystko to dziś jeszcze sprawia kłopoty badaczom literatury.

Ale u Chmielowskiego analiza nie przedstawia się lepiej na terenie poezji. Z rozbrajającą szczerością napisał na wstępie swej książki *Współcześni poeci polscy:*

„Punkt tylko wyjścia jest wszędzie jednakowy: objawy poezji rozpatrywałem zawsze nie tylko z estetycznej strony, ale i ze społecznego stanowiska. Przeważna część uwag odnosi się nawet do tego drugiego, gdyż ideę łatwo w krótkich słowach przedstawić; nad formą trzeba by się długo rozwodzić. Zamiast wykrzykników uwielbienia lub potępienia odnoszących się do rzeczy, które ogółowi czytelników zazwyczaj są obce, wolałem przytoczyć wiersz jaki lub też zwięźle sąd swój o stronie artystycznej zanotować". [6]

Jak to przeważnie bywa, Chmielowski jest bardziej przekonujący i ciekawy, gdy krytykuje, niż kiedy chwali; stąd tyle interesujących stron w książce o Sienkiewiczu, a tyle jałowych w szkicach o Orzeszkowej, której pisarstwo z biegiem lat stało mu się i ideowo, i artystycznie najbliższe. W pochwałach był oszczędny (tylko wobec Ostoi-Sawickiej zaryzykował nieopatrznie epitet: „genialnie"); ale też zgodnie z maksymą Kadłubka *(Qui parce laudat, parcius vituperet)* ganił jeszcze powściągliwiej. Toteż recenzje jego jakby niwelują poziom literatury — różnice między Prusem a Klemensem Junoszą, mię-

[3] H. B(iegeleisen): l.c.
[4] P. Chmielowski: *Powieści społeczne Orzeszkowej*, l.c.
[5] P. Chmielowski: *Nowele Marii Konopnickiej, Ateneum* 1903, t. I; s. 524.
[6] P. Chmielowski: *Współcześni poeci polscy;* s. 13.

dzy Sienkiewiczem a Krechowieckim ulegają pomniejszeniu; w ogóle pisarze drugo- i trzeciorzędni zostali — z naszej perspektywy patrząc — przecenieni. Zjawisko to, w historii krytyki zresztą powszechne, miało również swe powody psychologiczne, odsłonięte przez Świętochowskiego:

„Pochylenie się na którąkolwiek stronę sprzeciwiało się nie tylko jego zasadzie, ale i naturze. Skoro spostrzegł w sobie taki ruch jednostronny, zaraz robił przeciwny, prawie mechaniczny, dla zachowania równowagi. Stąd też nieraz szalę utworów znakomitych obciążał wielu zarzutami, a lichych pochwałami. Stosunkowo najłagodniej krytykował pisarzy, którym powszechnie odmawiano talentu lub którzy ostro występowali przeciw niemu. Dla dogodzenia ubóstwianej sprawiedliwości gotów był zawsze popełnić niesprawiedliwość". [7]

Obecność wielkiej tradycji romantycznej w świadomości Chmielowskiego pozwoliła mu z większym krytycyzmem ocenić degradację i jałowość przeciętnej — poza Asnykiem i Konopnicką — produkcji poetyckiej; „kanarków nie brakowało w poezji nigdy — pisał. — Chwila jednak obecna tym się odznacza, że przeważnie takich tylko ma pieśniarzy"...[8]

Trzeba też powiedzieć, że jeśli analizy Chmielowskiego są nieraz powierzchowne, uzasadnienia — ogólnikowe, jeśli prognozy czasem się nie spełniały, to sąd był w zasadzie trafny; miał za sobą rację, gdy w r. 1870 drwił z naiwnego dydaktyzmu Orzeszkowej i gdy w dziesięć lat później stawiał zdecydowanie na „młode siły" w prozie; gdy — wraz ze Świętochowskim i Prusem — oparł się bezkrytycznym zachwytom nad *Ogniem i mieczem* i gdy niezwykle wysoko podnosił wartość i oryginalność nowelistyki Konopnickiej. I jeśli na pewno wiele wad w książkach Chmielowskiego powodował ich recenzyjny rodowód, to — od innej strony patrząc — stawał się on znakomitym sprawdzianem ich wartości: wydając swe artykuły po upływie wielu nieraz lat, Chmielowski tak mało musiał w nich zmieniać czy usuwać!

6

Systematyczna rejestracja bieżącej twórczości literackiej, troska o obiektywizm oceny, warsztat naukowy — wszystko predestynowało Chmielowskiego do napisania książki syntetycznej o literaturze współczesnej. Zadanie to urzeczywistnił wcześnie, bo już w 1881, wydając *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*. Była to najbardziej poczytna z jego książek: wydanie pierwsze rozeszło się w ciągu kilku miesięcy, wydanie czwarte okazało się potrzebne jeszcze w r. 1898, zanim nie wyparła go z rąk czytelników literatura Feldmana. Zarazém była to książka Chmielowskiego najbardziej atakowana przez krytykę; jeszcze dziś stanowi niezbędne *vade-mecum* dla wszystkich badaczy tego okresu, a jednocześnie — tak surowo jest przez nich oceniana... [1]

Ażeby ocenić ją sprawiedliwie, trzeba wziąć pod uwagę trudności, z jakimi

[7] A. Świętochowski: *Piotr Chmielowski*, l.c.

[8] P. Chmielowski: *Współcześni poeci polscy*; s. 44.

[1] Por. J. Baculewski i J. Kulczycka: *Historiografia polskiego pozytywizmu*. (w:) *Pozytywizm*, cz. II; s. 370 i in., J. Kulczycka-Saloni: *Krytyka literacka lat 1863—1881*, op. cit., s. 181—194.

młody wówczas autor miał do czynienia. Ograniczenia cenzuralne zmuszały do pomijania niektórych spraw, do ogólnikowego lub enigmatycznego ujmowania innych; z drugiej zaś strony prasa konserwatywna czyhała tylko na każde śmielsze sformułowanie, by znaleźć w nim potwierdzenie swego stałego zarzutu, że działalność „młodych" zbieżna jest z antypolską polityką zaborców. Sytuacja samych pozytywistów była przy tym na początku lat osiemdziesiątych trudna: mieli poczucie wagi i słuszności swego programu, ale program ten, stając się rzeczywistością, przynosił rezultaty odległe od oczekiwań; kompromis z konserwatystami nie uśmierzył ich agresywnej niechęci, a odebrał myśli poztywistycznej rozmach i konsekwencję. W samej zaś literaturze hasła ich znajdowały początkowo odbicie wierne, ale niedołężne, później — pośrednie, skomplikowane, częściowo — polemiczne, któremu nadajemy dziś miano realizmu krytycznego. Dodajmy wreszcie kłopoty metodyczne i techniczne: Chmielowski nie dysponował bibliografią czasopism, jako kronikarz współczesności literackiej nie mógł znaleźć w piśmiennictwie polskim wartościowych wzorów.

Książkę swą podzielił na dwie części, zatytułowane: *Przekonania i dążności, Osoby i dzieła.* W realizacji — część pierwsza stała się kroniką ważniejszych dyskusji publicystycznych po roku 1863, powiązaną z przemianami ekonomiczno-społecznymi; odwołanie się do tych uwarunkowań było wówczas w polskiej historiografii literackiej niewątpliwą nowością teoretyczną. Mocna strona książki to również trafny wybór ważnych i znamiennych pozycji publicystycznych, co potwierdziły późniejsze badania naukowe, idąc z konieczności torem przez Chmielowskiego wyznaczonym.

Wykład historyczny nabierał tu jednak dyskretnego zabarwienia pamiętnikarskiego, miejscami zaś — rysów polemicznych. Chmielowski ocenia sytuację ideową ze swego „centrystycznego" punktu obserwacyjnego: rację historyczną przyznaje więc pozytywistom, ale ubolewa nad zacietrzewieniem obu walczących stron; stara się równocześnie udowodnić, że ruch pozytywistyczny miał znaczenie przełomowe i że hasła jego nie różniły się, przynajmniej w swoich celach, od innych dążeń społecznych; chce ukazać doniosłość ofensywy „młodych" i z melancholią musi stwierdzić skromność lub połowiczność rezultatów w porównaniu z wielkimi nadziejami. Popełnia przy tym tę nieostrożność, że ujawnia u nich motywy ambicjonalne i powierzchowność wiedzy, a tę niezręczność, że umieszcza hałaśliwe rozgrywki polemiczne na jednej płaszczyźnie z popularyzacją nowych idei filozoficznych i społecznych, istotnie szeroką, w skutkach doniosłą, owocującą w nauce przez kilka dziesięcioleci.

Wszystkie te błędy taktyczne zostały zręcznie wykorzystane przez konserwatywnych polemistów: zarzucali oni Chmielowskiemu, że „zwykłą ruchawkę dziennikarską" podnosi do znaczenia wielkiego przełomu kulturalnego. Już jednak głosy współczesnych, zaangażowanych po stronie postępu, a zarazem z ubocza śledzących obóz warszawskich „młodych" — głosy Jeża, Orzeszkowej, Prusa przyznały tu generalną rację Chmielowskiemu.[2]

Ale rację miał zarazem najpoważniejszy jego przeciwnik — Sienkiewicz, gdy pisał, że książka nie świadczy bynajmniej o istotnym wpływie ruchu po-

---

[2] Por. K. Krzewski: *Spór o walkę „młodych" ze „starymi" czyli mały przewodnik po pozytywizmie warszawskim,* Warszawa 1937.

zytywistycznego na rozwój literatury.[3] Rzeczywiście, problematykę literacką w *Przekonaniach i dążnościach* reprezentują tylko wczesno-pozytywistyczne walki o utylitaryzm i tendencyjność literatury; nawet w dalszych wydaniach nie wprowadził tu Chmielowski żadnych uzupełnień. Część druga zaś — *Osoby i dzieła* — to nie historia literatury, lecz tylko zwięzły, choć obfity w nazwiska i tytuły, przewodnik po ówczesnym piśmiennictwie beletrystycznym i naukowym, gdzie każdy, nawet trzeciorzędny autor otrzymał krótką charakterystykę, a każda niemal książka — adnotację o swym temacie i wartości. Powstała w ten sposób praca naówczas bezcenna (jakże wdzięczni byliby dzisiejsi czytelnicy, gdyby pojawił się taki Chmielowski dla powojennego piętnastolecia!), dziś jeszcze w niejednym użyteczna dla historyka literatury, pozbawiona jednak wszelkich ambicji syntetycznych. Niewielka inwencja stylistyczna Chmielowskiego, ograniczony zasięg problematyki wchodzącej w zakres jego zainteresowań, obawa przed nieostrożnością sądu — wszystko to nadało wielu charakterystykom cechę zdawkowości i niezdecydowania. Przy tym autor, chociaż i tu daleki był od rygoryzmu w ocenach ideowych, nie potrafił ustrzec się nierówności miary stosowanej wobec bliższych i dalszych mu pisarzy: wobec Kraszewskiego był bardziej krytyczny niż wobec Jeża, o Orzeszkowej pisał znacznie cieplej niż o Prusie i Sienkiewiczu, któremu w dodatku nieopatrznie przepowiedział, że „dzidzina powieści historycznej jest dla niego zamknięta...".[4]

W wydaniach późniejszych ta słynna gaffa Chmielowskiego oczywiście zniknęła, na ogół jednak autor, pomnażając swą książkę nowymi nazwiskami i faktami, dawnych sformułowań nie zmieniał lub nieznacznie tylko je modyfikował; częściowo działał tu upór i jakby duma ze stałości przekonań; częściowo — istotnie zmieniać nie miał potrzeby: z biegiem lat opinia krytyczna a potem historia literatury potwierdziły jego oceny.

Natomiast wadliwa koncepcja książki — luki w problematyce literackiej, brak ujęcia syntetycznego, brak łączności między obu częściami — nie zostały już w dalszych wydaniach usunięte. Chmielowski z wad tych zdawał sobie sprawę, czego dowodem szkicowy zarys „czasów pozytywizmu filozoficznego i realizmu estetycznego" (Chmielowski pierwszy wprowadził te terminy jako nazwy okresu, od razu rozróżniając ich zakres znaczeniowy) w ostatnim tomie *Historii literatury polskiej* (1900). Okres popowstaniowy podzielił tu na fazę „bojów pozytywistycznych i stańczykowskich z przewagą hasła tendencji w literaturze" (1864—1874) i fazę „pogłębienia poglądów społecznych i dążności do ich urzeczywistnienia", kiedy w literaturze hasłami naczelnymi stały się realizm i przedmiotowość. Datą roku 1891 oznaczył Chmielowski początek nowej fazy, którą określił jako „uroszczenia indywidualizmu w życiu i twórczości", gdzie przybierają one wygląd opozycji przeciw realizmowi.

Z tą nową problematyką przyszło się Chmielowskiemu zmierzyć w ostatnim dziesięcioleciu działalności krytycznej.

---

[3] H. Sienkiewicz: *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu P. Chmielowskiego, Dzieła*, t. XIV, Warszawa 1951; str. 271 i in.

[4] P. Chmielowski: *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, Wilno 1881; s. 143.

Dostrzegł ją rychło. Już w roku 1893 sygnalizował nawrót literatury do metafizyki, a równocześnie pojawienie się impresjonistycznego psychologizmu; uznał je za naturalną i konieczną opozycję przeciw jednostronnościom naturalizmu, ale opozycję tylko chwilową. Przyszłość — zdaniem jego, podobnym do wcześniejszych opinii Prusa — miała należeć do realizmu „uduchowionego", który zachowując zdobycze metody naturalistycznej, nie zacieśni się do odtwarzania „brudów życia", lecz da wyraz dążeniom „ku lepszym, idealniejszym pragnieniom". [1]

W atmosferze powszechnej wrogości wobec „tendencji" w literaturze Chmielowski jeszcze energiczniej niż dawniej odżegnuje się od ilustrowania przez literaturę drobnych i chwilowych niedomagań i potrzeb społecznych; twierdzi wprost, że przed „pedagogiką społeczną" powinna się literatura w zasadzie bronić. Jej zadania określał teraz jako „rozszerzanie najrozleglejsze istoty ludzkiej", „pomnażanie jej bogactwa wewnętrznego" przez budzenie „świadomości i entuzjazmu dla spraw mających ogólny, najwszechstronniejszy rozwój na celu", za pośrednictwem „pięknych kształtów wcielających piękne idee". Kiedy przestał się liczyć z cenzurą (po przeniesieniu się do Galicji), pisał wyraźniej, że chodzi mu o organiczny związek pisarza z uczuciami i potrzebami narodowymi; zaznaczył przy tym, że tylko głęboko przeżyte i przyswojone, mogą one stać się wartością artystyczną. [2]

Rozwój literatury zaprzeczył jednak nadziejom Chmielowskiego i w dziesięć lat później musiał już bronić tylko równouprawnienia realizmu z symbolizmem, przypominając, że „nie da się on pociągnięciem pióra wymazać ani z dziejów, ani z umysłu ludzkiego". W ostatniej swej pracy *(Natchnienie i nauka)* poszedł na dalsze jeszcze ustępstwa: przyznawał, że „poezja marzenia, poezja stwarzająca zupełnie nowe światy (...) najbardziej podobno zasługuje na swą nazwę, boć *poiesis* znaczy właśnie tworzenie". [3]

Literaturę modernistyczną śledził z dawną pilnością, a zwiększonym wysiłkiem intelektualnym: nowe zjawiska niepokoiły, budziły sprzeciw, czasem oburzenie, ale zarazem wstrząsały niezachwianymi — zdawałoby się — fundamentami jego sądów krytycznych, zmuszały do częściowej rewizji, do otrząśnięcia się z nawarstwionej w ciągu lat rutyny recenzenckiej. Chmielowski był zanadto historykiem-taine'istą, by poprzestać na sprzeciwie: rozumiał, że nowe zjawiska nie są tylko rezultatem snobistycznego naśladowania zagranicy (choć roli tego czynnika nie lekceważył), starał się zrekonstruować ich genezę społeczną. Wywodził ją trafnie (podobnie jak Orzeszkowa) z wielostronnego kryzysu ideologii liberalno-pozytywistycznej; rzecz ciekawa, że dostrzegł tu również rezultaty inteligenckich rozczarowań do ruchu rewolucyjnego. Spojrzenie wstecz pouczało o nieustannej zmienności i walce prądów literackich; skłaniając się do tłumaczenia przemian literatury „prawem akcji i reakcji", zdawał sobie jednak sprawę, że nic w historii nie powtarza się całkowicie, przede wszystkim dlatego, że nowy prąd, nawiązu-

[1] P. Chmielowski: *Naturalizm i najświeższe kierunki artystyczne*, op. cit.; s. 170.

[2] P. Chmielowski: *Jeszcze o celu w sztuce*, *Pamiętnik Literacki*, 1904; s. 4, *W. Feldman o najnowszej literaturze polskiej*, *Krytyka* 1902, z. 7—8.

[3] P. Chmielowski: *Natchnienie a nauka*, „Biblioteka Samokształcenia", 1904.

jąc do tradycji odleglejszej, wchłania zarazem częściowo tradycję najbliższą — antagonistyczną: modernizm, pod tyloma względami spokrewniony z romantyzmem, korzysta zarazem ze zdobyczy pozytywizmu i realizmu.

Paralele romantyczne występowały wówczas w krytyce Chmielowskiego w funkcji różnorakiej. Jeśli Matuszewski nobilitował modernizm, odsłaniając jego romantyczny rodowód i analogie, to Chmielowski — przeciwnie: mobilizował całą swą erudycję, by umniejszyć pretensje modernistów do nowatorstwa ideowego czy artystycznego. Indywidualizm, pesymizm, fantastyka, symbolizm..., wszystko to już było — wyjaśniał cierpliwie, uczenie i — dość powierzchownie.

Z drugiej strony — odwołanie się do romantyzmu polskiego służyło temu, by zarysować kontrast między twórczością pojmowaną jako misja narodowa a współczesną poezją — bezideową czy antyspołeczną. Zarazem jednak poezja romantyczna — ongiś pierwsze wielkie przeżycie czytelnicze młodego Chmielowskiego — ułatwia mu teraz częściową zgodę na modernistyczne wyzwolenie wyobraźni, ekspansywność uczuciową, eksperyment artystyczny. Nawet umiłowana, pedantycznie kontrolowana logika i spójność kompozycji przestaje być dogmatem: to właśnie Chmielowski poucza innych, by nie gorszyli się zanadto „luźnością" *Popiołów*[4], usprawiedliwia budowę *Wesela* „wątkiem wymagającym ciągłej zmiany scen, nawet bez upowodowania szczegółowego",[5] co więcej — umie dostrzec w nastroju „spójne ujęcie" dramatu. Ale równocześnie przestrzega, że *Popioły* nie mogą być „wzorem układu artystycznego", a Wyspiańskiego poucza, że kompozycja „staranna, spójna jeszcze żadnemu arcydziełu nie zaszkodziła...".[6]

Owa zgoda nie była więc całkowitą i szczerą afirmacją. Chmielowski udziela prawa obywatelstwa w literaturze nowym zjawiskom, próbuje wyjaśnić sobie ich walory, ale nadal bliższa mu jest twórczość racjonalistyczna i realistyczna. Przyznaje wprawdzie teraz — rewidując częściowo młodzieńcze poglądy — że natchnienie poetyckie „w zarodku swoim jest i musi być bezwiedne"[7], instynktowne, ale dzieło literackie, „jeżeli bezwiednie poczęte, to przecież świadomie dokonane", powinno pozostawać pod kontrolą myślenia dyskursywnego.[8] Nie uznawał literatury, która odrzuca supremację myśli nad dźwiękiem i obrazem, lekceważy prawdy obowiązujące w logice, psychologii i historii; nie mógł pogodzić się z „transpozycją wrażeń", z metaforyką opartą na odległych czy dowolnych skojarzeniach, nie dającą się rozszyfrować jako skrócone porównanie. Budziła jego wątpliwości drobiazgowa analiza psychologiczna: zgadzał się, że przynosiła czasem obserwacje subtelne i nieraz głębokie, ale niepokoiło go, że zacierała pojęcie „charakteru", rezygnowała „z jednolitości w przeprowadzeniu artystycznym pewnej postaci".[9] Irytowała Chmielowskiego forma utrudniona, elitarna, irytowało go jeszcze bardziej rozwichrzenie i niedbalstwo kompozycyjne, brak „rozmysłu i umiaru

---

[4] P. Chmielowski: *„Popioły", powieść Stefana Żeromskiego, Słowo Polskie* 1904, nr 18.

[5] P. Chmielowski: *Stanisław Wyspiański*, op. cit.; s. 164—165.

[6] P. Chmielowski: *W. Feldman o najnowszej literaturze polskiej*, l.c., z 8; s. 108.

[7] P. Chmielowski: *Z rozmyślań krytyka.* (w:) *Słowackiemu. Jednodniówka ku czci Słowackiego*, Kraków 1904.

[8] P. Chmielowski: *Jeszcze o celu w sztuce*, l.c.; s. 7.

[9] P. Chmielowski: *Dramat polski doby najnowszej*, Lwów 1902; s. 18.

artystycznego", beztroska czy wręcz niechlujstwo językowe. Z melancholią pisał:

„Wiem z góry, co powiedzą nieopatrzni przyjaciele Wyspiańskiego (...): Ot, pedant nauczyciel, podkreślający w ćwiczeniach uczniowskich błędy przeciw gramatyce, gdzież mu do pojęcia natchnienia poety". [10]

Wbrew owym nieopatrznym a fanatycznym przyjaciołm starczyło mu jednak odwagi i konsekwencji, by powiedzieć w tej sprawie Wyspiańskiemu i Kasprowiczowi wiele gorzkich, lecz słusznych prawd.

Chmielowski chciał w analizowanym dziele wszystko zrozumieć — w tym sensie, by uczynić przekładalnym na język dyskursywny. Cóż dziwnego, że męczyła go i drażniła literatura młodopolska, intelektualnie tak beztroska, niekonsekwentna i mglista. Dopóki były to sformułowania teoretyczne, Chmielowski czuł się mocno: ze spokojną pewnością naukowca o dobrym przygotowaniu filozoficznym wyłuskiwał z łupiny patetycznych frazesów stwierdzenia banalne, nielogiczne albo wyraźnie sprzeczne z rzeczywistością literatury; udowadniał więc Przybyszewskiemu, że absurdem logicznym jest twierdzenie: „sztuka jest absolutem, bo jest odbiciem absolutu", przekonywał Miriama o fałszywości postulatu: „treścią poezji musi być nierozerwalna całość i jedność bytu", gdyż przekreślałby on wszystko, co nie jest poezją refleksyjno-filozoficzną. Ale na terenie utworów literackich pewność Chmielowskiego niekiedy się zmniejszała: tu po raz pierwszy w swej praktyce krytycznej — nie rozumiał:

„Nie należę do liczby tych — pisał — co się zadowalają prostym zaznaczeniem faktu, że czegoś nie rozumieją; i owszem, usiłowałem zawsze dobadać się sensu w najzawilszej nawet, bodaj wariackiej frazeologii; wobec jednak »białych bezczynności« wobec serca, które »wyziewa mydlane bańki snów liliowych, gdy dusza woskowymi rękoma polewa znużone światło księżyca« (cytaty z Maeterlincka) — muszę się niestety przyznać do niemocy, jakkolwiek ją nazwą symboliści: białą, żółtą, fioletową czy seledynową". [11] W tej niemocy było wiele żółci...

Sprzeciwy Chmielowskiego wywoływały przede wszystkim treści ideowe literatury młodopolskiej. Z ironią traktował aspiracje metafizyczne symbolizmu, pretensje do „odkrywania perspektyw nieskończoności"; z niepokojem — zarówno falę irracjonalizmu, niebezpieczną dla ogólnej kultury społeczeństwa, jak i próby literackiej analizy świadomości współczesnej. Zdaniem Chmielowskiego, zwężają one dotychczasowe pole obserwacji literackiej; kreśląc „słabości, udręczenia i upadki" współczesnych, z rozmiłowaniem, a przynajmniej z apologetycznym wzruszeniem, przeceniają ich doniosłość i przez to przyczyniają się do utrwalenia pesymistycznej bierności w społeczeństwie. Najczęściej przy tym są kiepską literaturą: „skoro każda marna duszyczka chce nam nieciekawe swe wnętrze ukazywać, to robi się nam ckliwo; a takie wypadki w dotychczasowym rozwoju indywidualizmu modernistycznego zdarzają się niestety najczęściej" [12]; płytkość i poza drugorzędnej poezji młodopolskiej są ustawicznym celem zgryźliwych przycinków Chmielowskiego.

Pesymistyczną jednostronność w ocenie stosunków społecznych i sytuacji

---

[10] P. Chmielowski: *Stanisław Wyspiański*, op. cit.; s. 176.

[11] P. Chmielowski: *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Lwów—Warszawa 1901; s. 93.

[12] P. Chmielowski: *Indywidualizm modernistyczny*, *Iris* 1900, nr 11.

duchowej jednostki krytyk gotów był, mimo wszystko, tolerować. Z okazji *Ludzi bezdomnych* przyznawał:

„Znaleźć sposób pogodzenia dążności altruistycznych z wymaganiami własnej duszy, zespolić cele gromadzkie z zupełnym rozkwitem indywidualizmu jest niewątpliwie bardzo trudno, ale właśnie dlatego może by umysły bystre i śmiałe zaczęły myśleć na serio o takim ustosunkowaniu dwóch prądów sobie przeciwnych; może by to było skuteczniejszym niż drażnienie ran niezabliźnionych, niż denerwowanie dalsze już zdenerwowanych". [13]

Gdy jednak stwierdzał, że „pojęcie obowiązku i sumienia (...) nie zostało podane w wątpliwość" [14] — nie odrzucał takiego utworu; tędy właśnie przebiegała granica, która pozwalała mu z uznaniem, nawet przesadnym, pisać o dramatach Przybyszewskiego, a z oburzeniem potępić jego wczesne powieści.

Bo oburzenie — ton dotąd u Chmielowskiego nieobecny — pojawia się w jego krytyce, gdy mowa o nurcie skrajnie antyspołecznego indywidualizmu w literaturze modernistycznej. Traktując — czasem z pewną prostodusznością — utwory literackie jako wypowiedzi zobowiązujące ideowo i autora, i czytelnika, wzywające do dosłownej realizacji, krytyk obawiał się, że etyka nietzscheańska stanie się w świadomości wielu — po prostu „jadem wyrafinowanego sobkostwa", odrzucenia rygorów moralnych i pogardy dla obowiązku społecznego. Brak perspektywy, zawodność sądu estetycznego powodowały przy tym, że z pełną powagą i obywatelską troską traktował on elukubracje zupełnie podrzędnych poetów.

Potępiając jeden z kierunków Młodej Polski, Chmielowski przyznawał zarazem, że dopiero to pokolenie — przede wszystkim w twórczości Wyspiańskiego — powróciło do „najważniejszych, najistotniejszych zagadnień istnienia narodu", przemilczanych lub zgłuszonych dotąd w literaturze. [15] „Umarła go zawołała..." — powiedział o autorze *Wesela* jego własnymi słowami.

Studium o Wyspiańskim reprezentuje ówczesną działalność krytyczną Chmielowskiego w jej optimum. I tu pozostał wierny sumiennemu krytycyzmowi: jeden z nielicznych — pisząc o Wyspiańskim z wysokim uznaniem, oparł się fali panegirycznych frazesów. U poety pasowanego na wieszcza ukazał nieobecność programu pozytywnego, określił trafnie granice jego możliwości artystycznych, wykazał niepowodzenia w konstruowaniu postaci o złożonej psychologii, trudności, a później nonszalancję w kształtowaniu wypowiedzi zintelektualizowanej, niefortunne archaizowanie, kapryśną dialektyzację, ospolite błędy językowe. Ale zarazem on pierwszy z takim naciskiem uwydatnił bogactwo gatunkowe dramaturgii Wyspiańskiego, połączenie żywiołowej namiętności i monumentalności w jego postaciach, odwagę i plastykę wyobraźni scenicznej: w niej znalazł „bardzo znaczną, a niekiedy nawet najznaczniejszą część uroku wywieranego przez utwory Wyspiańskiego" — i sprostał jej śmiałości; jakże trafna jest na przykład jego uwaga o Chochole:

„Nie w tym widzę oryginalność, że ożywił i uosobił krzak róży, bo podobnych uosobień pełno we wschodniej i romantycznej poezji, ale to, że nie po-

[13] P. Chmielowski: *„Ludzie bezdomni"*, *Kurier Codzienny* 1900, nr 101.
[14] P. Chmielowski: *Dramat polski doby najnowszej*; s. 177.
[15] P. Chmielowski: *W. Feldman o najnowszej literaturze polskiej*, l.c. z. 7; s. 20.

szedł za przykładem poprzedników, że odrzucił szablon wdzięku, że przedstawił tak krzak róży, owiniętej w słomę, że ze straszydła uczynił postać zajmującą, żywą i ważną w dramacie".[16]

Zapewne interpretacje ideowe i tu są niepełne (m.in. w wypadku *Wesela* — ze względu na cenzurę), niekiedy oparte na nieporozumieniach, zawinionych zresztą przez Wyspiańskiego (w *Legionie* dosłuchał się Chmielowski gloryfikacji mistycyzmu, w *Wyzwoleniu* — apelów do krwawej rewolucji), uwagi estetyczne są — jak zawsze — szkicowe; czasem znajdą się w nich pretensje wynikające z werystycznego traktowania literatury. Z tym wszystkim, Chmielowski, który umiał w Wyspiańskim dostrzec i blaski genialności, i rażące błędy artystyczne, antynomię wspaniałej wyobraźni i zawodnych narzędzi językowych, dysproporcje przenikliwej satyry społecznej i bezradnej ogólnikowości programu pozytywnego, spośród owoczesnych krytyków najbliższy jest chyba dzisiejszej ocenie twórczości Wyspiańskiego.

W latach tych Chmielowski nadal pisywał pośpiesznie, dziesiątkami mało ambitne, wręcz jałowe recenzje, ukazujące się teraz w prasie trzech zaborów. Czasami jednak, częściowo zaniepokojony zachwianiem się swego autorytetu krytycznego, częściowo zdopingowany koniecznością obrony zagrożonych a najistotniejszych dla niego wartości, zmuszony samotnie płynąć przeciw prądowi — zdobywał się na artykuły, w których rozumną i dopracowaną analizę wspierała celność i energia polemiczna. Może to była druga młodość Chmielowskiego-krytyka? W *Pamiętniku Literackim* z roku 1904 ukazała się jedna z najlepszych jego prac tego okresu — polemika z Miriamowską *Chimerą:* znów, po latach, bronił idei postępu dziejowego i demokratyzacji kultury, demaskował „kabotyństwo przebierające się w szaty hieratyczne" i nużącą pustkę poezji „mgieł mistycznych" i „wgłębiania się we wnętrze własne". Była to ostatnia praca, jaka wyszła spod jego pióra. Przypadek, który umie czasem reżyserować sytuacje symboliczne, sprawił, że ta właśnie recenzja — nieomal wyznanie wiary Chmielowskiego — tyloma wątkami nawiązująca do jego młodzieńczych artykułów, towarzyszy zarazem wystąpieniom najlepszych piór następnego — antypozytywistycznego — pokolenia (Marchlewski, Feldman, Brzozowski)[17] w obronie idei demokratycznej i aktywności społecznej literatury.

8

Aforyzm Irzykowskiego, że historia literatury jest wielkim cmentarzyskiem, w dziedzinie krytyki sprawdza się najpełniej. Krytyk, nawet wybitny, wypowiadający się w formach większych i trwalszych niż recenzja — przeważnie jest obecny w literaturze dla jednego zaledwie pokolenia. Granicę tę przekraczają tylko najznakomitsi; dzieje się tak przeważnie wtedy, gdy krytyk jest po prostu — wybitnym prozaikiem, gdy mówiąc o literaturze uprawia publicystykę filozoficzną i społeczną dalekiego zasięgu, gdy potrafi stworzyć

[16] P. Chmielowski: *Stanisław Wyspiański*, l.c.; s. 137.

[17] J. Marchlewski: *Chimeryczny pogląd na stosunek społeczeństwa do sztuki*, *Prawda* 1901, nr 19—20; St. Brzozowski: *Miriam — zagadnienie kultury*, *Głos* 1904, nr 41, 44, 45, 47, 49, 52; W. Feldman: *Współczesna literatura polska*, Warszawa 1905, t. IV; s. 173—182.

klasyczną interpretację wielkich twórców, gdy wreszcie w pracach jego odnajdują inspirację nowe kierunki literackie.

Chmielowski był krytykiem bardzo reprezentatywnym dla swego okresu, ale nie był krytykiem wielkim w żadnym z powyższych znaczeń; ze współczesnych Tarnowski, Matuszewski, Sygietyński górowali nad nim na pewno. Był wielki przez niewiarygodną pracowitość, rozległość zainteresowań, ilościowe rozmiary swego dorobku. Był wielki przez rzetelność swego wysiłku intelektualnego, o którym pięknie, choć z pewną przesadą, napisał kiedyś Brzozowski:

„Starał się on zrozumieć jak najwięcej, aby jak najwięcej dokonać. Nie oszczędzał sobie ani jednej kropli potu, ani jednej godziny mozołu. Pracował, trudził się. To nadaje ludzką wartość tym nawet jego sądom, w których na próżno szukalibyśmy głębszego rozumienia (...) Był on historykiem i archiwariuszem racjonalizmu w Polsce. Cenił myśl i jej pracę, nienawidził wszelkiej niesumienności. Czy to niesumienności ucisku, czy niesumienności względem myśli własnej. Cenił rozum i wierzył weń. Rozum pewnej historycznej epoki niewątpliwie, który utożsamiał pomimo całej »historyczności« swej z rozumem w ogóle. Tej sprawie oddał się całą duszą”.[1]

Henryk Markiewicz

[1] St. Brzozowski: *Współczesna krytyka literacka*. (w:) *Dzieła wszystkie* t. VI, Warszawa 1936; s. 143.

Zygmunt Greń

DANIELA DEFOE MODEL BOHATERA

1

W roku 1827 William Hazlitt napisał esej pt. *Dlaczego bohaterowie romansów są nieciekawi.* Wybrał przykłady ze stu pięćdziesięciu lat literatury francuskiej i angielskiej: pani de Scudéry i La Calprenède, Marivaux, Crébillon i pani de La Fayette, Richardson i Fielding, Smolett i Anne Radcliffe, Mrs Inchbald, Fanny Burney i Maria Edgeworth, Walter Scott, Henry Mackenzie i William Godwin. Ale na kilkudziesięciu stronach drobnego druku Hazlitt nie wymienił nazwiska Daniela Defoe. Przeoczenie? Wykluczone. W oczach subtelnego krytyka autor *Robinsona, Roxany* i *Moll Flanders,* a przede wszystkim autor *Dziennika roku zarazy* nie był po prostu pisarzem. To dziennikarz, a przy tym od podlejszej, sensacyjnej roboty. Jak dziecko wrażliwe na tandetne błyskotki, zajmował się przecież przygodami bohaterów, a nie tajemnicą ich serca. Nie był subtelny, nie był wrażliwy, gwałcił poczucie smaku i taktu. W *Myślach o smaku* Hazlitt pisał: „Smak jest niczym innym, jak tylko wrażliwością na różne stopnie i różne rodzaje doskonałości w dziełach sztuki i natury. Definicja ta być może wywoła zastrzeżenia, zdaję sobie bowiem sprawę z tego, że powszechnie przyjęto określać smak jako skłonność do odnajdywania błędów". Defoe nie był niewolnikiem doskonałości ani w sztuce, ani w życiu. Zbyt pospiesznie pisał swoje powieści. Zbyt intensywnie żył, by świat mógł mu przedstawiać się jako doskonale skomponowany organizm.

A przecież właśnie bohater Daniela Defoe mógł był wyprowadzić Hazlitta z krainy cieniów, mgły i galarety, ze świata anemicznych i sentymentalnych strzępów papieru, wśród których błądzić przyszło krytykowi wrażliwemu na doskonałość. Nudny to świat, męczący przez swą nijakość i brak charakteru, więc krytyk często zrywa wędzidła, buntuje się, narzeka, chciałby na inny wzór ulepić tych ludzi, do których wzdychają „piękne czytelniczki". Ale tylko na inny wzór i zawsze tych samych ludzi, nie myśli nawet o tym, by zniszczyć fałszywy świat romansowych kochanków lub uciec od niego na zawsze.

„Są to w większej części postacie niezdecydowane, o słabym charakterze, ludzie, których pobudza do czynu głównie przypadek. Nie twierdzę, że są zupełnie banalni, ale nie mają żadnych kierujących czy też dominujących cech. Stworzeni z lichego i martwego materiału, jedynie dzięki talentowi autora nabierają jakiejś siły i znaczenia... Czyż nie robi to nieomal wrażenia, mówiąc

ogólnikowo, że postać mająca zająć poważne stanowisko pretendenta do względów całej publiczności, zwłaszcza jej części nadobnej, postać, na którą ma paść jednomyślny wybór i która ma stać się ośrodkiem zainteresowania, musi być wyjałowiona z wszystkiego, co mogłoby się podobać czy oburzać, nie może mieć w sobie nic dodatniego, musi być słaba i pozbawiona jakichkolwiek trudnych cech charakteru czy bezkompromisowości? Może mieć tylko parę dodatnich cech, oczywistych zalet, tak, aby każdy mógł brać z nich przykład, a uzupełnić resztę zgodnie ze swymi skłonnościami czy fantazją, czy też uprzednio już wymyślonym ideałem... Wszyscy lubimy płody naszej wyobraźni, jeśli więc autor niezbyt dokładnie opracowuje swego głównego bohatera i pozwala nam mieć poważny udział w jego kształtowaniu, nigdy to w naszym mniemaniu postaci nie zaszkodzi. Bohater powieści jest w istocie nie tyle głównym tematem dzieła, ile pustym miejscem, pozostawionym grze naszej wyobraźni, lub manekinem, na którym czytelnik upina takie szaty, na jakie ma ochotę."

Można by ten przydługi fragment uznać za najcelniejszą charakterystykę powieści angielskiej XVIII wieku, gdyby nie twórczość Daniela Defoe. Przecież *Roxana* czy *Moll Flanders* to były romanse współczesne i niechęć krytyka nie zdoła wykreślić ich z literatury. Powieścią współczesną był także *Dziennik roku zarazy,* dojrzalszą nawet i głębszą, chociaż bardziej bezładną, nieporządną i jeszcze mniej doskonałą artystycznie. Te książki bowiem kreowały bohatera. Nie sentymentalną kukiełkę, nie schematyczny obrazek, który czytelnik musiałby własnym doświadczeniem i własnymi przeżyciami wypełnić i pokolorować.

Ta uwaga Hazlitta wydaje się nadzwyczaj trafna: bohaterowie XVIII-wiecznych romansów stawali się dopiero w wyobraźni; ich portrety literackie były konturowe, mdłe i zadziwiająco do siebie podobne. Powieść, zaledwie narodzona, nie miała jeszcze nic do powiedzenia. Przyjęła pożyteczne, lecz niezbyt wdzięczne zadanie kształcenia i rozwijania języka i stylu. W jednym z wczesnych i nie przedrukowywanych szkiców literackich Camusa — przypomnianym ostatnio przez *Der Monat* — autor największą zasługę tych romansów dla literatury francuskiej, ale przecież nie tylko francuskiej, znajduje w tym, że odtąd narzuciły one pisarzom konieczność, by — mówiąc za naszym Norwidem — „najwłaściwsze dać rzeczy słowo". „Ta sztuka jest formą rewanżu — pisał Camus — dramat losu zostaje przezwyciężony, ponieważ wtłacza się w rygory stylu."

Takiego zwycięstwa nie znał Daniel Defoe. Jego powieść nie ryzykowała artystycznej kompozycji. Bohater zajmował pierwszy plan, jego przeżycia i przygody prowadziły autora i czytelnika przez wszystkie karty książki. To właśnie jest cechą literatury naiwnej? Zgoda. Ale nie tylko naiwnej. Przyjrzyjmy się bohaterowi *Dziennika roku zarazy,* który przed paroma miesiącami wydał PIW po raz pierwszy w polskim przekładzie.

2

Niechętne milczenie Hazlitta nie było odosobnione. Defoe pozostał autorem *Robinsona,* powieści dla młodzieży. I świetnym — na swoje czasy — nawet ge-

nialnym dziennikarzem. Już po wojnie, w Polsce, powtórzyły to stanowisko krytyki angielskiej rozprawki Jana Kotta drukowane w *Kuźnicy*. Wprawdzie przypominał ich dziennikarską progeniturę. Defoe nobilitował żurnalistykę, stworzył z niej literaturę, Defoe powieść wyprowadził z autentycznego zapisu, z sensacyjnej albo kryminalnej notatki, prawdę londyńskiej ulicy schwytaną na gorąco kazał czytać jak najlepszą powieść. Miał ten przykład świadczyć za realizmem, za ścisłym kontaktem literatury z życiem, był rewelacyjnym odkryciem źródeł i tajemnych związków współczesnej powieści. Ale na pozór tylko.

Defoe bowiem łgał, fantazjował i całą swoją literaturę stworzył głównie — jeśli nie wyłącznie — w wyobraźni. Jego powieści mogą oszukać i nabrać, gdy się je przegląda pobieżnie, *Moll Flanders* czy *Roxana*, a przede wszystkim *Dziennik roku zarazy*. Roi się tam od wykazów, dokumentów i statystyk, ale o bardzo podejrzanej autentyczności. W sześćdziesiąt lat po zarazie, która zdziesiątkowała mieszkańców Londynu, Defoe pisze jej fikcyjny diariusz. Bohaterem i narratorem jest kupiec londyński, który szczęśliwie uniknął śmierci, mimo że nadzwyczaj interesował się losami ginącego miasta. Znał dokładnie tygodniowe statystyki zgonów rozłożone na każdą z londyńskich parafii. Był tak inteligentny, że przyjmował nawet duże poprawki: przecież nie wszystkie zgony i nie wszyscy chorzy mogli zostać zarejestrowani; a także: plotka wyolbrzymia każdą prawdę, nie można ufać w pełni najbardziej nawet wiarygodnym informacjom. Skądże więc ta ścisła wiedza bohatera? Skąd wiedza Defoego, kronikarska, gęsto popierana dokumentami, stwarzająca wszelkie pozory autentyczności?

Autorka posłowia do *Dziennika* pisze jak urzeczona: „Przy zbieraniu materiału do książki nie gardził również lekturą starych almanachów, przepowiedni i kazań. Pilnie przeglądał pracowicie zebrane i skomentowane przez Johna Gaunta *Cotygodniowe rejestry śmiertelności w poszczególnych parafiach Londynu* i oczywiście część z nich włączył do swojej książki. Zanim został pisarzem, był przecież kupcem, dla którego każde stwierdzenie winno być poparte cyframi. *Dziennik* jest więc połączeniem rzetelnie udokumentowanej historii, przeplatanej równie skrupulatnie zebraną i wiarogodną anegdotą, opowiedzianą (jak nas zapewnia Defoe) przez naocznego świadka owych historycznych wydarzeń".

Nie radziłbym ufać historycznej i statystycznej wierności podawanych przez Defoego faktów. Czytajmy uważnie wszystkie cytowane raporty — jak myli się w nich, przeinacza, nigdy nie zapominając tylko o tym, by sens ich był efektowny i wstrząsający. Z dziennikarstwa bowiem wziął Defoe jego formę błyskotliwą, atrakcyjną, zyskującą sobie wśród mieszczaństwa londyńskiego coraz większe powodzenie. Defoe wybrał swoich czytelników i napisał dla nich tak, by go zrozumieli. Ani go to dyskwalifikuje literacko, ani też ma dla jego literatury, dla jego bohatera jakieś wiążące, zasadnicze znaczenie. Właśnie dla bohatera. Bo w *Dzienniku* nieważne są pozory autentyczności, nieważne statystyki, wykazy, cały ten aparat grozy, matematycznej ścisłości wobec śmierci, który miał przerazić i wstrząsnąć czytelnikiem. Przynajmniej dla nas mniej jest ważny ten aparat, nuży swoją pedanterią, powtórzeniami, tym wszystkim, czego w XX wieku, wieku masowej zagłady ludności, zdołaliśmy już w dużym stopniu uniknąć. Natomiast fascynującą postacią

jest bohater, narrator tej opowieści. Powiem wprost: to właśnie jego, ukrywającego się pod inicjałami H. F., można by uznać za poprzednika współczesnych bohaterów literackich. Nikt już dziś nie będzie pisał powieści na wzór dziennikarskiego sprawozdania, minoderią byłoby posługiwanie się statystykami jako formą uogólnienia i wielkiej — cyfrowo — metafory. Ale postawa H. F. powraca w literaturze współczesnej, jest wciąż żywa, dramatyczna. Jest dość bogata, by w dalszym ciągu stanowić przedmiot sporu intelektualnego. Myślę nawet, że właśnie ona po raz pierwszy uchwyciła ostro i drastycznie pewien konflikt ideowy i sytuację psychologiczną, jakich powstanie i napięcie skłonni bylibyśmy przypisywać wyłącznie naszym czasom. Tego nie mogli dostrzec krytycy, którzy albo posługiwali się kryteriami dobrego smaku, albo poddawali się urokowi niechlujnej, błyskotliwej, sensacyjnej pomysłowości autora *Dziennika.*

Bohater Daniela Defoe jest — w sensie społecznym — moralistą. Zdarzenia, które obserwuje lub w których bierze udział, przeadresowuje natychmiast w przyszłość, wyciąga z nich naukę i przestrogę, próbuje wskazać konsekwencje i znaczenie popełnionych błędów, po to — mówi wprost — aby ich już nigdy nie popełniać. „Zastanawiałem się nieraz nad tym — pisze, a zdania i ustępy o podobnym brzmieniu znaleźć można na każdej niemal karcie tej książki — jak dalece ogół ludności był nieprzygotowany, kiedy po raz pierwszy spadła nań ta plaga, i że cały bezład, jaki nastąpił, wytworzył się wskutek niezastosowania zawczasu odpowiednich zarządzeń oraz że tak potworna ilość ofiar zginęła w tej klęsce, czego dałoby się z pomocą Opatrzności uniknąć, o ile by przedsięwzięto w porę odpowiednie kroki, a co, jeżeli potomność uzna za właściwe, może posłużyć za wskazówkę i przestrogę."

Jest ów H. F. bystrym i krytycznym obserwatorem, zna dobrze wszystkie zarządzenia wydane podczas zarazy — chwali je lub gani, zależnie od tego czy jego własne doświadczenia i obserwacje potwierdzają celowość przedsięwziętych środków lub też jej przeczą. To prawda, że H. F. jest w tym rzecznikiem racji zamożnego mieszczaństwa, pochwala silną władzę rady miejskiej, jej drastyczne niekiedy zarządzenia sanitarne, że interes miasta, zbiorowości potrafi mu przesłonić niesprawiedliwość popełnianą wobec jednostek. Rada miejska Londynu wydała zarządzenie, aby zamykać i pieczętować cały dom, jeśli u któregoś z mieszkańców zauważono objawy choroby; był to wyrok śmierci, podpisywany hurtem na całe rodziny, wraz ze służbą, krewnymi i znajomymi. H. F. zdaje sobie sprawę z okrucieństwa i konieczności takiego postępowania. Popiera je, ale równocześnie nie zdarzyło mu się nigdy potępić kogoś, kto zdołał zmylić straże i uciec z zapowietrzonego domu. Zaledwie westchnienie zgrozy wyrywa mu się na myśl, że, być może, zbieg poniósł zarazę dalej, w nie objęte nią jeszcze części miasta. H. F. — nawet opowiadając się za silną władzą, nawet wtedy, gdy dobro i interes wspólnoty stawia wyżej niż życie jednostki — zdaje sobie sprawę, że każdy człowiek posiada obowiązek, prawo, szansę indywidualnego wyboru. Jak gdyby rozumiał, czym grozi utrata lub odmowa tego prawa, tej szansy.

Równocześnie jednak bohater *Dziennika,* nie przymuszony ostatecznie warunkami, wybierać sam nie potrafi lub nie chce. Sytuacja jest klasyczna. H. F. może pozostać w zapowietrzonym mieście: należy wtedy stawiać osiemdziesiąt do stu, że do końca życia zachowa swój majątek, i dwadzieścia, że przeżyje

zarazę. H. F. może także próbować ucieczki, wtedy proporcje się odwrócą: osiemdziesiąt do stu, że przeżyje, a dwadzieścia, że ocaleją także jego dom, jego towary, jego złoto. Poza tym każdy kupiec czy rzemieślnik jest z natury osobistością osiadłą i niechętną włóczędze. Tak wyglądały ówczesne przesłanki sytuacji H. F. Trzeba jednak przyznać, że rozsadzał je i przerastał ów lęk przed powzięciem decyzji, przed dokonaniem wyboru, który — zamykając natychmiast wszystkie inne, otwarte dotąd drogi — zadecyduje, być może, o życiu i śmierci, stanie się krokiem nieodwracalnym, wyzwaniem rzuconym losowi, podjęciem życia i walki na własny rachunek i na własną odpowiedzialność. *Dziennik* podaje, że większość ludzi, którzy mogli sobie na to pozwolić, którzy mieli dość pieniędzy — uciekło z miasta. Działały tu prawa biologiczne, instynkt samozachowawczy, panika ucieczki była jak najbardziej zrozumiała i powszechna. Na tym tle postępowanie H. F. wydaje się dwuznaczne, wykracza poza przeciętność, świadczy o pewnym — być może nie w pełni świadomym nawet — zamyśle autora, jakim kierował się on w rysowaniu swego bohatera. H. F. okazuje się obciążony kompleksem wyboru, bardzo współczesnym, dzisiejszym kompleksem.

Nie jest to również bez wpływu na sytuację, w jakiej znajduje się bohater *Dziennika*, w jakiej postawił go Daniel Defoe: bezczynność, outsiderstwo, niezaangażowanie. Trudno mówić o wspomaganiu zarazy, ale H. F. nie czyni nic, aby z nią walczyć, nie opowiada się po stronie walczących inaczej niż na kartkach swego dziennika. Krąży po mieście lub siedzi w domu, obserwuje albo notuje refleksje, pożyteczne nauki moralne i praktyczne rady, jak unikać — przy pomocy Opatrzności — zarazy. Raz zastajemy go nawet na cmentarzu — ogromne niebezpieczeństwo! — podczas nocnego grzebania zmarłych, kiedy indziej zaś w gospodzie „pod trupkiem" pije piwo, rozmawia z grabarzami, a potem rozmyśla nad ich pospolitością. Nie boi się więc o siebie, nie jest człowiekiem histerycznie przeczulonym, jego bezsilność i bezwolność nie są wynikiem wewnętrznego, lękowego paraliżu. Są gorzkim i okrutnym owocem świadomości.

H. F. zobaczył i zrozumiał dostatecznie dużo, by jego stan mógł wydawać się nieusprawiedliwiony. Tkwił pośród klęski, żywiołu. Z tym można i należy walczyć. Ale przede wszystkim tkwił pośród sprzeczności i konfliktów niemożliwych do pogodzenia. Interes miasta, zbiorowości — wyrażony w zarządzeniu rady — i prawo człowieka do samoobrony. Jeśli te dwa bieguny prawdy i obowiązku dostrzega się dostatecznie jasno — żadna decyzja, żaden wybór, opowiedzenie się po którejkolwiek ze stron nie ma już żadnego uzasadnienia. Zawsze będzie zdradą i odstępstwem. Stawka moralna została przegrana, zanim partner przystąpił do gry.

Defoe, a za nim H. F., w rachunkach swoich jest ścisły, pedantyczny, logiczny i nie uwzględnia współczucia. Z niesmakiem, a nawet z lekką pogardą mówi o tych, którzy zajmowali się pielęgnowaniem chorych — i nie wiadomo czy sama ta funkcja wydawała mu się obrzydliwa, czy też związane z nią zyski i grabieże na pięć minut przed własnym zarażeniem i śmiercią. Nie ma dość pewnych i skutecznych środków, by opanować zarazę, jak nie można zmienić biegu historii, co najwyżej uczyć się, jak w przyszłości nią kierować i korzystać z doświadczeń. Każda ofiarność własna okaże się tylko bezsensem i głupotą: nie potrafi nic zmienić w obiektywnym obrazie zdarzenia. Nie

wolno odwracać spojrzenia od swego losu, ale nie warto też rozpoczynać bezsensownych, pieniackich targów, skoro na własne weksle nie ma się żadnego pokrycia. Defoe nie ułatwił sobie zadania. Konflikt pomiędzy ceną poszczególnego życia a społecznym systemem obrony wystąpił u niego — być może tylko dlatego, że nie znano wówczas w Londynie odpowiednich środków dezynfekcyjnych — z niespotykaną, sugestywą i paraliżującą mocą. Jego złe widmo powstaje z kart *Dziennika roku zarazy* i wraz z książką rusza na długą, czyśćcową, ziemską wędrówkę.

3

Ktokolwiek pisał o *Dzienniku*, nie ominął okazji, aby porównać go z *Dżumą* Camusa. Dwa miasta dotknięte zarazą: czy można znaleźć lepszy materiał dla ładnej metafory, czy istnieją dwie książki bardziej do siebie podobne? A jednak są to dwie książki zupełnie różne. I wcale nie dlatego, że „jak spojrzenie Defoego było nowożytne, tak Camusa jest — nowoczesne". To nic nie znaczy. Ale w obydwu książkach można odnaleźć pytania, jakie codziennie zadaje nam współczesność.

Bohater Camusa przyjął odpowiedzialność, podjął bezsensowny, syzyfowy trud pomagania chorym, obowiązek walki, na straconej pozycji — do końca i bez nagrody. I on zdawał sobie sprawę, że zarazy nie można zwyciężyć, że trzeba trwać, dopóki ona się nie cofnie. Ponad wszystko jednak pragnął dla siebie uzasadnienia, potwierdzenia swego życia, odnalezienia jego sensu chociażby w wysiłku syzyfowym i daremnym. Bohater Camusa sądzi, że wstępując w szranki spełnia swój obowiązek ludzki, że celem jest właśnie sama decyzja wstąpienia, że na nic więcej człowieka nie stać, że nic więcej nie jest mu dozwolone. Stwarza mit swojej odpowiedzialności, ponieważ samo istnienie jest dostatecznie parszywe i pozbawione nie tylko sensu, lecz także równowagi, by można traktować je poważnie i przychylnie.

Bohater Defoego przychylnie traktuje swe istnienie. Nie ma złudzeń co do swego losu, więcej dobrych rad niż nadziei może przekazać swoim następcom. Ale uważa, że jego zadaniem, ludzkim obowiązkiem jest b y ć, a nie, jak u Camusa — s t a w a ć s i ę. Wydaje się przez to mniej dramatyczny, mniej egzaltowany, ale czy także mniej współczesny?

Defoe nie tworzy mitu bohatera heroicznego. Cóż za paradoks: on, przedstawiciel nowej klasy społecznej, zdobywającej władzę, otwierającej przyszłość. Heroizm bowiem jest mitem schyłkowym, ostatnią pieczęcią na formularzu rezygnacji człowieka. Jest aktem bezinteresownym, demonstracyjnym i likwidatorskim. Ale jakiekolwiek przypisalibyśmy mu pobudki, wydaje się moralnie bardzo podejrzany, ponieważ właśnie jego demonstracyjna bezinteresowność posiada wcale niezłą wartość obiegową i osiąga, niekiedy, wysoką cenę.

H. F. nie podejmuje się takich interesów, nie chce sprzedawać życia dla pouczającej pointy, nie próbuje szukać metafizycznego sensu istnienia, skoro sens rzeczywisty i realny wydaje się mocno zachwiany. Bohater Defoego jest dość prymitywny, ale konsekwentny i logiczny, świat jest dla niego stworzony na wzór drabiny. Ale skoro zdołał stwierdzić, że pierwsze

jej szczeble są połamane i właściwie nie istnieją — stracił zaufanie także do reszty, stracił wiarę w nie, nie usiłuje nawet sprawdzić, czy rzeczywiście są tam gdzieś w górze umocowane. Jest logiczny. Zdefektowana drabina nie ma żadnej wartości — po cóż się na nią wspinać? Skąd to przekonanie zapamiętałe i ślepe, że tam, wyżej natrafi się istotnie na trwały, mocny punkt oparcia i równowagi? Bohater Defoego jest przede wszystkim praktyczny, jest godnym przedstawicielem swojej klasy i swego środowiska, jest kupcem. Ale czy tylko?

Oto portret H. F., „naocznego świadka historycznych wydarzeń", portret bohatera, który poznał, dał świadectwo, choć nie brał udziału. Nie trzeba szukać w nim — wzorem subtelnych krytyków — doskonałości. Niekoniecznie też trzeba brać z niego wzór do naśladowania. Wystarczy patrzeć spokojnie i surowo na ten model, model także współczesnego bohatera i człowieka.

Zygmunt Greń

Andrzej Kijowski

WIELKI ŚWIAT TRAVNIKA

Bardzo mało wiem o Jugosławii, nic o literaturze jugosłowiańskiej, czytając więc powieść Ivo Andricia *Konsulowie ich cesarskich mości** jestem w takiej samej sytuacji, w jakiej znalazłby się krytyk francuski czy angielski, któremu wpadłyby w ręce np. *Popioły*.

Nie łatwo być pisarzem narodów, które nie odgrywają przodującej roli kulturalnej. Nie łatwo albo bardzo łatwo. Łatwo wtedy, gdy się korzysta ze wszystkich dobrodziejstw partykularza. Ulega się wówczas jedynie ciśnieniu wewnętrznemu i pracuje dla wewnętrznej hierarchii wartości. Życie pisarza jest wówczas dość proste. Taka była — myślę — sytuacja polskiej literatury w kraju po roku 1830. Odcięta programowo od reszty świata, „swojskością" zasłoniła się przed inwazją treści większych niż te, którymi żyła i które podważyć mogłyby jej znaczenie. Obroty historii stawiają jednak, raz po raz, literatury małe przed odpowiedzialnością świata. I jest to dla nich ciężar podwójny, najczęściej ponad siły: sprostać bowiem wówczas przychodzi ciśnieniu wewnętrznemu, odpowiedzieć na owe kwestie partykularne, tak trudne często i o tyle trudniejsze, zawilsze, drażliwsze niż te, którymi zajmuje się kulturalny świat. Ale odpowiedzieć trzeba wówczas także na wołanie świata i dowieść jednocześnie dystansu wobec partykularza, nie odrywając się od niego. Dowieść bogactwa, wstrzymując się od gestów ponad stan.

Wyjdźmy poza metaforę: chodzi o to po prostu, że powołanie małych liczebnie narodów do spełnienia roli kulturalnej ma przyczynę w ich historii, w osobliwości ich położenia oraz ich charakterów, w ich odrębności, odmienności egzotycznej, że jest to wołanie o wniesienie do kultury ogólnej poprawki partykularnej. Dzieje się w momentach różnych. Czasem wtedy, gdy sprawa partykularza drażni powszechną moralność: tak było z Polską po roku 1830, z Węgrami po roku 1848, tak jest z Polską teraz, kiedy jest ona terenem doświadczalnych konfrontacji; tak było ze skandynawskimi literaturami pod koniec wieku, kiedy poszły z nich po całej Europie dymy, jakich akurat wyglądano; tak jest dzisiaj z literaturą Hiszpanii i Jugosławii; tak bywało z literaturą czeską, kiedy lepiej niż jakakolwiek inna odsłaniała ona niemoralny absurd I wojny. Tak się zwykle dzieje, gdy Europa ma nieczyste sumienie,

* Ivo Andrić: *Konsulowie ich cesarskich mości*. Warszawa, 1960. „Czytelnik"; str. 580.

gdy cierpi na wyjałowienie artystyczne, gdy wygląda zastrzyku świeżej krwi.

Sprostać temu zadaniu znaczy dowieść wielkiej godności i wielkiej skromności. Zachować miłość własnego kraju i tę świadomość jego położenia, aby dla niego i dla świata nie stać się pustym dźwiękiem; zachować ten szacunek dla kultury światowej i tę świadomość jej wielkości, aby sprawy własne widzieć we właściwym wymiarze.

Arcydziełem takiej skromności i godności jest twórczość Ivo Andricia.

*

Akcja tej powieści, napisanej podczas drugiej wojny światowej, toczy się w czasie wojen napoleońskich. Rozpoczyna się w roku 1806, w momencie ich apogeum, kończy się w roku 1814, w momencie ich załamania. W okresie szczytowego powodzenia dyplomacja napoleońska sięga na Półwysep Bałkański oraz na Bliski Wschód. Dla utwierdzenia francuskich wpływów w prowincjach tureckich powstają konsulaty w miastach Lewantu, Kroacji i Bośni. Wpływy francuskie ścierają się w rejonie Bałkanu z austriackimi. Konsulaty francuskie zresztą mają na celu nie tylko ochronę dróg handlowych: przygotowują teren dla ewentualnej inwazji francuskiej na Bałkanach. Celem śledzenia francuskich poczynań w Bośni i na wybrzeżu dalmatyńskim Austria tworzy własne konsulaty, zjednując przeciwko francuskim „bezbożnikom" katolicką część ludności Bośni oraz podległe Rzymowi duchowieństwo. Turcja znajduje się w sytuacji nader trudnej: musi lawirować między Wiedniem a Paryżem, mając jeszcze na uwadze niebezpieczeństwo Rosji utwierdzającej swe wpływy wśród prawosławnych Serbów.

Tak więc wszystkie węzłowe konflikty współczesnej historii zostają w osobliwy sposób zawęźlone w bałkańskim kotle. Kiedy w roku 1806 przybywają do bośniackiego miasta Travnika, siedziby wezyra, konsulowie dwóch skłóconych mocarstw, to miasto staje się miniaturową sceną rozgrywki tych samych sił, od których zmagania drży Europa: wykwintny pan Daville kopie dołki pod zamaszystym pułkownikiem von Mitterer, ofiarowując jednocześnie przyjaźń wezyrowi Ibrahim-Paszy; wezyr usiłuje sobie zjednać kulturalnego paryżanina tak, aby nie zrazić podejrzliwego wiedeńczyka; mnisi demonstracyjnie odwiedzają dom austriacki, wymawiając się grzecznie od wizyt w domu francuskim; wszyscy razem przychylnie patrzą na hałaśliwe ekspedycje przeciwko Serbom popieranym przez Rosję. A poza tym wszystkim są jeszcze Bośniacy: tajemniczy, milczący, obojętni, którzy na widok strojnych orszaków konsularnych oraz janczarów przemierzających codziennie ulice odwracają pogardliwie głowy, a na głowy wszystkich bez wyjątku wysłanników, reprezentujących obce potęgi, lecą skorupy, plwociny i wyzwiska.

Historia, zarówno lokalna, jak i europejska, została zatem zmniejszona tutaj do układu najprostszego, prowincjonalnego, kameralnego, do rozmiarów Stendhalowskiego Księstwa Parmy. Służy za tło do konfliktu salonowego między domami dwóch konsulów i „konakiem" wezyra. Akcja zawiązana na tym tle mogłaby właściwie być kanwą operetkowego libretta. Z operetki jest przecież zarówno machiawelistyczny pułkownik von Mitterer, jak i jego zastępca: marmurowy, precyzyjny podpułkownik von Paulich. Operetkowy jest także pan Daville, wielbiciel Racine'a i Delille'a, pseudoklasyczny poeta,

sławiący wierszem wszystkie wydarzenia napoleońskiego dworu. Operetkowi są zmieniający się dość często wezyrowie, operetkowi są mnisi i cała ta sceneria bałkańsko-turecka, parysko-orientalna. Operetkowe są damy, zwłaszcza pani von Mitterer, zwłaszcza jej miłość do urzędnika francuskiego konsulatu, des Fossesa. I on sam wreszcie, des Fosses, zarówno wtedy, gdy kocha się w romantycznej pani von Mitterer, łamiąc służbową subordynację i zasady politycznej równowagi w rejonie Bałkańskiego Półwyspu, jak i wtedy, gdy próbuje uwieść piękną Bośniaczkę, dziewczynę ze służby pana Daville.

Ale to operetkowe libretto rozwiązane zostało w sposób nieoperetkowy. Ten banalny temat wypełniony jest bowiem przede wszystkim autentyczną treścią psychologiczną. Żadnej z wymienionych postaci nie pozostawiono w stanie karykatury, wszystkie zostały pogłębione, rozbudowane, skomplikowane na miarę współczesnego, dwudziestowiecznego doświadczenia psychologicznego.

Psychologia osób, które działają w wymiarze kameralnym, salonowym, przekracza ten wymiar; jest psychologią typu, nie psychologią charakteru; jest psychologią typu ukształtowanego przez historię, warunki społeczne i styl epoki. Historia uczestniczy w psychologicznym ukształtowaniu postaci poprzez ich biografię. Tę ostatnią określają fakty kluczowe, różnie rozłożone — zależnie od postaci. Konsul Daville określony został historycznie: w jego pamięci sąsiaduje wspomnienie uroczystego przejazdu Ludwika XVI oraz widok ściętej głowy jakiegoś „wroga ludu"; konformizm konsula jest wynikiem tych dwóch zdarzeń i tych dwóch emocji: dziecinnego entuzjazmu na widok króla i ludzkiego lęku, obrzydzenia, grozy na widok ściętej głowy. Z tym samym dziecinnym entuzjazmem służy dziś konsul Bonapartemu i z tym samym powita Talleyranda na czele rządu oraz Ludwika XVIII po obaleniu „uzurpatora". Z tym samym lękiem i wstrętem odniesie się konsul do wszystkich morderstw i okrucieństw, których będzie świadkiem. Któregoś dnia wezyr, powróciwszy z wyprawy na Serbów, poprosił obydwu konsulów na uroczystą audiencję, podczas której — zgodnie z obowiązującym zwyczajem — miał zakomunikować im zwycięstwo tureckiego oręża nad buntownikami. Podczas audiencji zniesiono na dywan stos odrąbanych głów i rąk ludzkich. Opis tej sceny to bodaj jeden z najlepszych w powieści. Konsulowie skręcają się z obrzydzenia i litości dla pomordowanych, dławi ich poczucie niesłychanej obcości, osamotnienia, bezbronności. Uczucie to łączy obydwu Europejczyków, łamie wszystkie konwenanse, które ich dzielą. „Nazajutrz spotkali się Daville i von Mitterer, nie pytając, kto komu winien wizytę, zapominając, ile czasu upłynęło od ostatniego spotkania. Po prostu biegli do siebie. Długo ściskali sobie dłonie i patrzyli w oczy bez słowa, jak dwaj rozbitkowie" (str. 274).

Podobnie zachowuje się Daville, gdy w mieście wybuchają rozruchy miejscowych Turków i gdy przed domem austriackiego konsula odbywają się potworne egzekucje. Wzburzony Francuz pisze wówczas piękny list do przedstawiciela mocarstwa, z którym cesarz Napoleon rozpoczął był właśnie wojnę. Przesyła mu wyrazy sympatii i pociechy „jako chrześcijanin i jako Europejczyk" sądząc, „że nie urazi przez to ani uczuć von Mitterera, ani nie wystawi na szwank swych obowiązków". Epizod ten jest zakończony jednym zdaniem imponującym, pozbawionym wszelkich komentarzy: „Tegoż letniego dnia, gdy

von Mitterer odebrał list od swego francuskiego kolegi — było to 5 lipca 1809 roku — zaczęła się bitwa pod Wagram" (str. 382).

Pan Daville należy zatem do formacji historycznie opóźnionej, do formacji epigonów i wykonawców, której fatalnym przeznaczeniem jest ponieść cały ciężar wstrząsów przygotowanych przez poprzedników z owej formacji teoretyków, demagogów, przywódców, którzy odchodzą, zanim rozpęta się burza, lub zasiadają wówczas w gabinetach ministerialnych. Daville jest z tej formacji uczniów, żołnierzy, urzędników, których rękami wykonuje się wszystkie rzeczy wielkie: historia jest dziełem epigonów. Formacja ta ma swoje zadanie osobiste i swoje zadanie powszechne: pierwsze polega na tym, aby przetrwać, drugie — na ochronie imponderabiliów. Te dwie rzeczy wykonuje właśnie Daville; cała jego psychologia rozwija się po tej właśnie linii, a momenty, w których subordynacja urzędnika, „człowieka Talleyranda" łamie się z pierwiastkiem humanistycznym, uniwersalnym, rozbudzonym przez zbrodnie, jakich on, Daville, był świadkiem; momenty te zatem stanowią właściwą kwalifikację konsula na bohatera powieści.

Daville'a przerasta jego młody zastępca, des Fosses. Jest to człowiek dwudziestokilkoletni; rewolucji zatem nie pamięta, wzrastał już pod gwiazdą Napoleona, który nie jest dlań ani objawieniem, ani ocaleniem — jak dla Daville'a — jest po prostu światem jedynym. Wojna jest dlań oczywistością niewygodną i ciekawą; jest burzliwą uwerturą życia. Des Fosses jest człowiekiem przyszłości, człowiekiem wieku XIX-tego, jego formacja szybko wyprze epigonów wieku XVIII, odegra rolę czołową w latach Restauracji i Monarchii Lipcowej. Des Fosses jest empirykiem i romantykiem; w stosunku do kraju, w którym przebywa, i w stosunku do historii, w której uczestniczy, zachowuje obiektywną postawę badacza; zbiera materiały, spisuje powierzchowne obserwacje, tworząc z nich teorie, prawa, programy; przygotowuje się do zagospodarowania świata. Jest romantykiem w kwestii uczuć: wyzbyty pryncypializmu w kwestiach ideowych i politycznych, przyuczony do cynizmu i pragmatyzmu, jest pryncypialny i czysty w miłości własnej i w miłości do kobiety. Taki jest zwłaszcza w miłości do pani von Mitterer. Przypomina wówczas swych rówieśników i kolegów ze służby konsularnej Napoleona: Beniamina Constant i Henryka Beyle, którzy tak jak on łączyli cynizm polityczny z czystością uczuć, ironię z namiętnością, empirym z romantyzmem.

*

Konfrontacji pokoleń Daville — des Fosses towarzyszy konfrontacja dwóch domów: domu francuskiego i domu austriackiego. Ten pierwszy, choć ukształtowany przez wstrząsy wewnętrzne, które określają biografię Daville'a i des Fossesa, góruje nad drugim, choć ten ma za sobą nieprzerwaną ciągłość państwa i dynastii. Wyższość domu francuskiego polega na wewnętrznym, duchowym ładzie, który jest wynikiem ciągłości wyższego rodzaju, utrzymanej pomimo rewolucji. Jest to ciągłość kultury i rasy. Austria jest imperium budowanym z przeciwieństw, na pograniczu dwóch światów: Wschodu i Zachodu, dwóch ras: germańskiej i słowiańskiej, dwóch struktur duchowych i państwowych: rzymskiej i bizantyjskiej.

Psychologiczną metaforą owych wewnętrznych sprzeczności austriackich

jest charakter pani von Mitterer, której kaprysy, awantury, histerie zajmują w powieści dość sporo miejsca, tworząc jej pierwiastek komediowy. Otóż pani Mitterer stanowi mieszaninę austriacko-polsko-węgierską, jest niepewna swej właściwej natury, toczy ją stały niepokój, chęć przystosowania się do jakiegoś typu kultury i jakiejś normy postępowania, szuka ich poza sobą. Brak jej tej pewności siebie i znajomości siebie, świadomości walorów własnych, zdolności, zadań, którymi promieniuje dom francuski. Staje się on szybko dla miasta, dla wszystkich dookoła wzorem porządku, higieny, pracowitości, umiejętności życia, dobrego smaku, taktu. Pani Daville jest tym „geniuszem życia", który góruje w tak naturalny sposób nad całym otoczeniem.

W podobnie celowy, pedantyczny sposób odbywa się organizowanie francuskich dróg handlowych. Wysiłek gospodarczo-administracyjny ma w tym terenie coś misjonarskiego nieledwie: „dobra organizacja" jest wartością moralną, cywilizacyjną, którą Zachód daje Wschodowi. Jak każda misja, i ta jest także rodzajem męczeństwa: tajemniczy chaos Orientu pochłonie wszystkie wysiłki francuskiej pedanterii, francuskiej wiary w dobrą organizację. To, co czynią Daville i des Fosses, jest stosowne i pożyteczne, ale także groteskowe, jak groteskowy jest zoolog w dżungli. Groteskowy jest także des Fosses — badacz i reformator. Des Fosses pisze książkę o Bośni pełną obserwacji płytkich i powierzchownych. Szlachetny jest jego badawczy zapał, jego wiara w porządkującą potęgę rozumu, ale świat, który chce opisać, kpi z niego, odtrąca go: des Fosses zostaje tak właśnie odtrącony przez piękną Bośniaczkę, która jest zresztą (o ile się nie mylę) jedynym „tubylcem" występującym w powieści. Autor wkłada w usta des Fossesa piękne określenie dla owej dziewczyny: „wegetacyjna". W jej głosie brzmi to, co daje się słyszeć w śpiewie miejscowych ludzi: „Urjammer", „pralament", echo wiekowych krzywd, wiekowej męki, wiekowych zbrodni dokonywanych na tym ludzie, który zamilkł, którego jedyną więź stanowią sprawy, co gdzie indziej, „w narodach wolnych i żywych", straciły wartość. Des Fosses w dyskusji z mnichem fra Julianem agituje go rozumnymi argumentami Encyklopedystów; mnich broni się niezdarnie, ale uparcie argumentami średniowiecznymi; obydwaj są groteskowi: rację ma ktoś trzeci, ten, który milczy, cierpi, trwa owym istnieniem „wegetacyjnym", dając znać o sobie w śpiewie, w brzmieniu języka, w owym „praechu", „pralamencie".

Konfrontacja domu austriackiego i domu francuskiego jest więc konfrontacją dwóch postaw cywilizacyjnych: tej, która przenika i sama ulega, przystosowuje się i degeneruje (tak Austriak rozbudza i podsyca najbardziej wsteczne, a najsilniej zakorzenione przesądy, wykorzystując je dla siebie), i tej, która stara się być programowa, arbitralna. Punktem odniesienia tej konfrontacji jest Wschód, świat kultur zamarłych, których byt rozgrywa się już w innym jak gdyby wymiarze, jest jak gdyby podświadomy, senny, patologiczny.

*

Ivo Andrić operuje tradycyjną technika kreowania postaci symbolicznych. tworząc kontrastowe pary, odpowiadające zasadniczym liniom podziału, jakie wprowadza. W świecie Ivo Andricia rządzą podziały dychotomiczne, w czym

pisarz jugosłowiański przypomina bardzo Tomasza Manna. Autora *Czarodziejskiej góry* pasjonował zresztą ten sam problem „Wschód—Zachód": Azja, Wschód, Słowiańszczyzna były dlań zawsze sankcją zachodniej działalności cywilizacyjnej; Mann spoglądał na Wschód z obawą, jakby w stronę praojczyzny. W szczątkach i skamielinach wschodnich kultur, jak w strzępach snów, odczytywał duchową historię europejskiej kultury.

Ivo Andrić przejmuje od Tomasza Manna tę fundamentalną dychotomię, która określa psychologię każdego z bohaterów. Wzorem Manna tworzy też tragiczną postać pograniczną. Mam na myśli doktora Cologna.

Jest mieszańcem niejasnego pochodzenia — podaje się za Włocha lub „Iliryjczyka", przyznaje się do tradycji europejskiej, lub — częściej — rzymskiej. Żyje w Bośni od lat, pełni funkcję lekarza w konsulacie austriackim. Podczas „czarsziji" (tak nazywają się rozruchy bośniackich Turków, które wybuchają co pewien czas) staje w obronie prześladowanych katolików twierdząc, że ci, co biorą w tym udział, hańbią Islam. W uniesieniu deklaruje się jako wyznawca Islamu. Zostaje zamordowany przez rozfanatyzowany tłum, ale pochowany jako Turek, co stanowi problem polityczny dla konsulatu austriackiego, którego był pracownikiem. Tenże doktor Cologna odbywa rozmowę z des Fossesem, w której wypowiada zdania kluczowe dla powieści:

„... Waść może pojąć nasz żywot — mówi do młodzieńca, który z takim zapałem oddawał się studiom nad życiem Bośniaków i nie szczędził dobrych rad dla poprawienia ich losu — lecz dla ciebie jest on tylko przykrym snem. Bo waszmość tu mieszka, lecz wie, że jest to okres przejściowy i wcześniej czy później wróci do swego kraju, do lepszych warunków bytowania i godniejszego życia. Zbudzi się waść z tego koszmaru i wyzwoli, lecz my nigdy, gdyż dla nas jest to jedyne życie... U ostatecznego kresu wszystko jednak jest dobre i kończy się harmonijnie. Jakkolwiek wszystko tu wydaje się dysonansem i beznadziejnie poplątane... Bo dlaczegóż myśl moja, dobra i prosta, miałaby mniej być warta od tejże myśli zrodzonej w Rzymie czy Paryżu? Czy dlatego, że powstała w owej głębokiej kotlinie, co zwie się Travnikiem?* I czyż to możliwe, by tej myśli w żaden sposób nie zapisywano, nigdzie nie księgowano?... Mimo pozornych załamań i nieładu wszystko jest powiązane i harmonijne. Nie ginie żadna myśl ludzka ani wysiłek ducha. Wszyscy jesteśmy na właściwej drodze i zdziwimy się, gdy się kiedyś spotkamy. A spotkamy się wszyscy i zrozumiemy, gdziekolwiekbyśmy teraz podążali i żebyśmy nie wiedzieć ile błądzili. Spotkanie będzie radosne, będzie to uroczysta, zbawienna niespodzianka" (str. 369). Dalej doktor Cologna uprzytamnia młodzieńcowi nieskończoność historii, jej warstwy, które nakładają się jedna na drugą. Mówi o grobach, „o których już nikt nie wie, czyje są", obok meczetu, który kiedyś był kościołem katolickim zbudowanym z pogruchotanych rzymskich nagrobków. „A głęboko pod tym, w niewidzialnych fundamentach leżą ogromne bloki czerwonego granitu, pozostałość po świątyni boga Mitry".... ‚Kto wie, co jeszcze kryje się w głębi"... „Wszystko to się zazębia, jest powiązane, a tylko na oko wydaje się zagubione i zapomniane, rozrzucone byle jak" (str. 370).

Powieść kończy się tak, jak się zaczęła: rozmową kilku miejscowych starców, którzy, tak jak na początku, wymieniali obojętne uwagi na temat kon-

* Na wstępie powieści autor porównuje Travnik do otwartej księgi.

sulów, co przybywają tu teraz, gdy konsulowie miasto opuszczają, nawet przypomnieć sobie nie mogą, kiedy przybyli, po co i co z ich działalności wynikło. Trzej starcy z epilogu i prologu oraz „wegetacyjna" dziewczyna, w której kochał się des Fosses i której śladem jedynym w jego książce będzie rzeczowa wzmianka o urodzie Bośniaczek — starcy i dziewczyna to dwa jedyne momenty, w których miejscowi ludzie bezpośrednio wkraczają do powieści. Reszta jest historią konsulów i wezyrów, czyli historią cesarzy i sułtanów, czyli mocarstw, wojen i matactw dyplomatycznych; reszta jest więc po prostu historią. Jest opowieścią o jej nicości. Przemija ona, jak przemijają władcy i ich urzędnicy; jej praca jest wysiłkiem Syzyfa — jej rezultaty rozsypują się jak stare pomniki i świątynie. Tylko groby zapadają coraz głębiej, życie trwa, „wegetacja" i cierpienie, pracierpienie, trwalsze niż dzieje jednego państwa, jednej cywilizacji, jednego narodu.

Andrzej Kijowski

MUZA WŁODZIMIERZA SŁOBODNIKA

Włodzimierz Słobodnik: *Nowy wybór wierszy*. Łódź 1959. Wydawnictwo Łódzkie; str. 308.

Było to zimą 1942 roku w uzbeckim mieście Ferganie. „Phyrgona" mówili ludzie miejscowi, z eksplozją przy samogłosce „ph", jak gdyby poprzez ten fonetyczny zabieg chcieli wykrzesać z nazwy miasta jej antyczny rdzeń. Tu, w kolejce po chleb poznałem osobiście Włodzimierza Słobodnika, poetę, o którym już wiele przedtem wiedziałem.

W taszkienckiej witrynie wystawiono ponoć w tym czasie portret Mickiewicza, co wzięto za dobrą wróżbę. Przy tułaczym stole Lucjan Szenwald wybijał wtedy jambami swój słynny list do Tuwima. A Tuwim?

Nikt z nas tutaj, w kraju, w którym właśnie zmieniano bieg Amu-Darii, nie wiedział, że gdzieś na przeciwległej stronie globu, po drugiej stronie obczyzny rodzą się pierwsze strofy *Kwiatów polskich*. Jeszcze trudniej było domyślić się poecie, oczekującemu swojej kolejki po dzienną rację wojennego chleba, że pyszne jamby poematu Tuwima poniosą swoim rytmem jego młodzieńczy, „zielony", Słobodnikowy wiersz.

...Pasterzu gwiazd, pogromco burzy,
Któremu wiatr za giermka służy!
Zakończ te troski, co nas męczą,
Jako zakończasz deszcze tęczą,
Jako zakończasz noce rankiem,
A dzień gwiaździstym nocy wiankiem.
Daj nam społeczne miłowanie,
Panie światłości, mroku Panie!
Daj chłopu jurne, dojne krowy
I moc płodziwą jego pługom,
By się wykłosił kłos mu zdrowy
Z grzywą, jak grzywa wiatru, długą.

Robotnikowi daj żar czysty
Do pracy wielkiej, jak Twe „Stań się!"
Wybaw go od kapitalisty,
By tworzył jutro w światłym transie,
By skonstruował nowe dusze,
By skonstruował nowe ciała,
Dobre jak deszcze po posusze,
Jak chleb i jak śmietana biała.

Lecz Ty nie słyszysz nas, wsłuchany
W anielskich ckliwych harf brzdąkanie.
Ty, któryś ongi też miał rany,
Ty, któryś był ukrzyżowany,
Jak gdybyś nie znał krzyża, Panie!

To zakończenie wiersza Włodzimierza Słobodnika pt. *Godzina modlitwy*, zamieszczonego w zbiorku pt. *Cień skrzypka*. Zbiorek ukazał się w roku 1929, wiersz po raz pierwszy wydrukowany został w *Robotniku* w roku 1925.

Nie cytuję Tuwimowskiej *Modlitwy*, napisanej najprawdopodobniej na przełomie lat 1941—1942. Nie o sensację przecież chodzi. Uderza bliźniacze podobieństwo „klawiatury" obu utworów; ich jamby biegną równolegle, w obu wypadkach styl psalmodii zakłócany jest świadomie przez prozaiczne, programowo-publicystyczne wtręty. Modlitewne akcesoria, w sposób podobny adaptowane i akcentowane, powtarzają się z podobną obsesyjnością. Geneza Tuwimowskiej *Modlitwy* wydaje się być jasna. Przypomniany w wyborze Wł. Słobodnika wiersz, którego priorytet jest historycznie bezsprzeczny, każe nam, niczego nie ujmując *Kwiatom polskim*, inaczej spojrzeć może na problem wpływów i inspiracji w poezji. Jak widać, nie zawsze biegną one jednokie-

runkowo, tj. torem ustalonej hierarchii.

Włodzimierz Słobodnik debiutował w roku 1925 tomikiem pt. *Modlitwa o słowo*. Wiele wierszy tego tomiku, podobnie jak wiersze startujących w tych latach pierwszych skamandrytów, dźwięczy niby prześpiew Staffowskiej lutni. Wierszem pt. *Pogoda*, zamieszczonym w pierwszym zbiorku Słobodnika, zainteresował się Julian Tuwim, odgadując zapewne w tym utworze źródło, z którego w młodości obficie sam czerpał. Jeśli jednak skamandryci dość szybko oderwali się od Staffa i, kryjąc się przed okiem Mistrza, namiętnie uprawiali swą etymologię, Słobodnik pozostał w miejscu. Mimo to, że nieobce mu były etymologiczne ciągoty i mimo wspólnie dzielonej z rówieśnikami czarnolesko-skamandryckiej „mistyki", obstaje przy „swoim", wyniesionym z dziecinnych lektur. To jeszcze kraj Syrokomli, później Konopnickiej i Kasprowicza. To linia poezji społecznikowskiej, ciągnąca się poprzez Młodą Polskę, znacząca jej radykalny, postępowy nurt. Młody poeta cofa się jak gdyby w poetycki świat przedniepodległościowej generacji twórców, aby raz jeszcze podjąć stare wątki *Chałup* i *Księgi ubogich*. Z mowy młodopolan ocali tylko to, co było jej folklorystycznym rdzeniem, a nie szkołą i stylizacją.

W debiutanckiej *Modlitwie o słowo* zawarte są w zarodku linie przyszłej dojrzałej twórczości poety. Nurt balladowo-epicki o folklorystycznej tendencji, nurt liryczno-refleksyjny i patetyczno-retoryczny, który rozwinie się w poezję polityczną lat 30-tych. W pierwszym nurcie czuje się jak gdyby obecność Leśmiana, w drugim Staffa, w trzecim Słobodnik najwcześniej odnajdzie siebie jako liryka o własnej tonacji.

Zresztą nie o sztywną klasyfikację nurtów mi chodzi. Wątki są w tomiku przemieszane, nad wszystkimi unosi się jeszcze religijna obsesja, przytłumiająca radykalne tendencje, zawarte już w stanie „uśpienia" w *Opowieści o drwalu* i w patriotycznej *Rzeczy o Polsce*. Zastanawiające są tematyczne i formalne związki niektórych wczesnych utworów Słobodnika z twórczością autora *Łąki*, związki, które autor uświadomił sobie znacznie później, a wtedy — rzecz ciekawa — Leśmianowskie reminiscencje występują u Słobodnika coraz rzadziej. Spotykamy je jeszcze w *Cieniu skrzypka* (1929) w utworach takich, jak *Lipowa łyżka*, *Oddech umarłych*, a zwłaszcza w wierszu *Obstalunek*, w którym oddech *Łąki* czuje się w sposób zwodniczo-zmysłowy.

Brak jednak jeszcze tym wierszom Leśmianowskiej syntetyczności, wizualnej integracji i filozoficzności. Również w innych wierszach, a zwłaszcza w utworach o treści społecznej, Słobodnik nie jest poetą zakończonych syntez. Folkloryzując programowo i z charakteru talentu, organizuje swe spostrzeżenia i doświadczenia na zasadzie prymatu faktu artystycznego, dominującego najczęściej nad uogólnieniem. Synteza dokonywa się raczej, podobnie jak w pieśni ludowej lub w bylinie, poprzez szeregowanie spostrzeżeń i obrazów oraz ich rozmieszczenie w odpowiednich interwalach. Jest to porządek filozoficzny i formalny ballady, tak charakterystycznej dla późniejszego tłumacza Garcii Lorki.

Cechy te zapewniają poezji Słobodnika szczególne miejsce, gdyż, podnosząc folklor do rangi sztuki indywidualnej, nie przekreśla ona podstawowych jego reguł i metody. Bezpośrednia „indywidualna" filozofia autorska szuka sobie raczej ujścia w stylizacji, której rynsztunkiem jest biblijny werset lub po parnasistowsku modulowany temat sztuki. Jest to szerokie pole poszukiwań poetyckich, które od psalmodii zaprowadzą poetę po latach do twórczości rosyjskich modernistów i Briusowa. Jest to diapazon szeroki. Ponaglany przez warunki społeczne, ciągle bowiem ponawiał się dylemat, każący artystom wybierać pomiędzy pokusą czystej sztuki a sztuką społecznego sumienia.

Krytyka przedwojenna nazywała Wł. Słobodnika poetą poskamandryckim i jako takiego go ceniła. Zresztą określenie „poskamandrycki" jest w sensie chronologicznym niewłaściwe. Prawdą jest raczej to, że Słobodnik utrwalił swoją pozycję literacką w drugim dziesięcioleciu międzywojennym, kiedy zarówno biologizm skamandrytów, jak i ich państwowotwórcze zachwyty nie wytrzymywały już próby historii. Najwybitniejsi skamandryci, przechodząc na pozycje lewicy, walczą przeciwko faszyzacji kraju, posługując się raczej orężem satyry i felietonu. Słobodnik dalej uprawia lirykę jako podstawowy gatunek literacki, formułując społeczne treści w języku poetyckim, przypominającym język skamandrytów.

Wiele utworów zamieszczonych w sześciu tomach wierszy, ogłoszonych na przestrzeni ostatnich przedwojennych lat dziesięciu, uległo zapomnieniu bądź zachowało walor literackiego dokumentu. Jednakże spora garść wierszy zarówno *Spaceru nad Wisłą*, jak i *Piosenek bez rymów* czy *Niepokoju wieczornego* zachowała świeżość lirycznej wypowiedzi i wersyfikacyjną maestrię. Do najpiękniejszych wierszy tego okresu zaliczyłbym erotyk *Pocałunek przy rzeźni*, wiersz *Zanim zapadniesz w sen*, urzekający przez swoją świeżość *Ranek na stacji*, balladę *Anioł kuchenny* a zwłaszcza cykl *Piosenek bez rymów*.

Na przykładzie wielu z tych wierszy prześledzić można ewolucję zarówno wersyfikacyjnej, jak i obrazotwórczej techniki Skamandra, swoiście zaadaptowanej przez Słobodnika w okresie jego lat dojrzałych. Zmienia się „miąższ" skamandryckiego biologizmu, z którego pozostaje tylko nerwowa zmysłowość w sposobie percypowania świata:

Pocałunek był długi, szeroki,
Jak letnia noc, jak gorące wspomnienie
o niej.
Nad kochankami wąskie, ostro wycięte
srebro półksiężyca
I lekko lecące obłoki
Wiązały się w odwieczną, nieprzemijalną
harmonię.
A obok krwawa rzeźnia z cieniem grubego
rzeźnika
Dyszała duszną i ciepłą, kleistą krwią
cielęcą.
Cień rzeźnika z nożem wzdłuż sennych
okien pomykał,
Starym biblijnym mordem pachniało mięso.
Pocałunek był długi. Półksiężyc bielił
czerwoną rzeźnię.
Dusze zarzniętych cieląt błądziły nad
kominami.
Na tle bolesnej rzeźni pocałunek był długi
boleśnie...
Widziałem tę noc z rzeźnią i kochankami.

Jest to już przerzut od optymistycznego skamandryckiego sensualizmu w stronę katastroficznej nastrojowości i moralistyki.

Wiersz ten przypomina już poprzez swoją tonację, brutalny koloryzm i dramatyzm poezję uprawianą w tym samym czasie przez wileńskich żagarystów i jest jednym z wielu przykładów mieszania się stylów i szkół w drugim przedwojennym dziesięcioleciu. Podobnie jak żagaryści i awangardowcy innych ugrupowań, poeci spokrewnieni ze Skamandrem wykazują w tym czasie klasycystyczne tendencje. Klasycznie uładzona strofa, w jaką wtłaczano wówczas apokaliptyczne wizje, siłą kontrastu uwydatniać miała nastrój katastroficznej grozy. Estetyzm i moralitet sąsiadowały o miedzę, miażdżąc się wzajemnie w kleszczach rygorystycznie konstruowanej strofy. Czasem i samo estetyzowanie rozgrzeszane bywa poprzez przydawanie mu etycznej funkcji moralitetu. Bowiem, jak tłumaczy to Słobodnik:

Bez piękna nie obronią nas od złego mury,
Linie domu powinny się powiązać w chóry,
Muzyka sfer powinna tętnić równym tętnem
W każdym domu wzniesionym natchnieniem
namiętnem,
Bo jeśli harmonijne będzie miał kontury,
Minie go zło, ogromnym przerażone pięknem.

(*Architektura*)

Architektura, tak jak i przypomniany później młodzieńczy wiersz *Salome* i inne, pokazuje nam poetę-folklorystę w jego parnasistowskim przebraniu, dowodząc, że na klasycystycznych przystankach międzywojennej poezji spotykali się często poeci różnych szkół. Był to okres, kiedy pewien eklektyzm zapowiadał już zarazem początki tego organicznego stopu poetyckich tendencji, jaki poddany będzie próbie ognia dopiero po drugim dziesięcioleciu Polski Ludowej...

Jakie były przyczyny zbliżenia różnych poetyk w trzydziestych latach? Myślę, że dominowały przyczyny natury historycznoliterackiej i artystycznej, których szukać należy w tym, że żaden z międzywojennych nurtów nie okazał się dość wewnętrznie konsekwentny i samowystarczalny. Były też przyczyny polityczne, które proces ten poprzedzały, każąc poetom o różnych artystycznych orientacjach szukać także wspólnej pozaartystycznej płaszczyzny porozumienia:

Epoka nasza ma piołunu smak,
Do walki woła zło i dobro do walki woła,
Nie wolno artyście już oczu zamkniętych
mieć
Na zło i dobro, gdy na piękno są otwarte.

(*Piosenki bez rymów*)

Były to lata triumfującego faszyzmu, lata zbliżającej się klęski; w latach tych wykuwała się także tradycja szeroko pojętego plebejskiego humanizmu w literaturze i w poezji polskiej.

„Gdy na obczyźnie ujrzę takie kwiaty, jakiem tu widział rosą obciążone... Ja polskie niebo znajdę w obcym niebie i w obcych brzozach polskie brzozy złowię..." To zdania wyrwane z końcowego wiersza ostatniego przedwojennego *Niepokoju wieczornego*. W dziesięć lat później ukaże się *Dom w Ferganie* — cykl wierszy o smutnej tułaczej egzotyce, napisany w Uzbekistanie. Jest on jak gdyby smutnym spełnieniem poetyckiego przeczucia, zawartego w pożegnalnym wierszu wspomnianego już tomiku.

Dom w Ferganie, obok prozy Józefa Hena, jest dotychczas jednym z rzadkich dokumentów obrazujących dzieje polskiej tułaczki w samym gąszczu Azji, gdzie „obłok i źródło" mówiły o wielkiej nostalgii, której osłodzić nie mogła najbujniejsza egzotyka. To, co w niektórych dawniejszych wierszach Słobodnika było próbą stylu i wyobraźni, nagle zaawansowało do rangi autentyku. Tu, w dolinie Fergany zespolił się ludowy autentyzm poety z dziedziną wyobraźni i snem o Antyku. Trzeba było widzieć chłopskie kresowe garnki zawieszone na glinianych parkanach uzbeckich winnic, aby zrozumieć tę metamorfozę:

Przed domem mym winograd tęsknł za rozkwitem.
Pracowity gospodarz rozkopuje ziemię.
W powietrzu przez zimowe ulewy umytym
Azjatycki leniwy, ciężki błękit drzemie.

Jak w Biblii, w głębi sadu stoją kształtne krowy,
Rodzina gospodarza gotuje herbatę
Przed domem na kamieniach i dym szuokowy
Leci po całym sadzie jak zwierzę kudłate.

A dalej...

(Dom w Ferganie)

Dalej jest sosna pod Warszawą z inicjałami wyrytymi w młodości przez poetę — przybysza z chersońskiej guberni, wychowanego w Warszawie, wzrastającego jako pisarz w dobie powodzenia urbanistycznych programów literackich, lecz wiernie strzegącego tradycji społecznikowskiej muzy Konopnickiej — Kasprowicza.

Pobyt w Rosji pogłębił w poezji Słobodnika tonację „obywatelskiej pieśni", czyli nurtu, który Rosjanie określają tradycyjnie mianem *„graždanskoj skorbi"*. Ta właśnie nuta, mimo schematycznych ciągot widocznych w powojennych wierszach (i mimo uproszczonej filozofii), ocali także w późniejszej liryce Słobodnika jej rzetelność i autentyczność.

Pierwsze lata powojenne poeta spędził w Łodzi. Tam powstają jego piękne liryki o urzekającej prostocie, za które otrzymał nagrodę miasta. *Kołysanka włókniarska, Dziecko nad elementarzem* — oto tytuły najpiękniejszych wierszy łódzkiego okresu. Kilka lat później ukazały się *Sonety o Wicie Stwoszu* i tomik pt. *Mowa codzienna*, a w roku 1957 *Podróż wyimaginowanych*, zamykająca *Nowy wybór*.

Na *Podróż wyimaginowanych*, mimo oporu materii i doświadczenia poetyckiego, dość duży wpływ wywarły zjawiska poetyckie lat ostatnich. Słobodnik po swojemu szlifuje swój współczesny wiersz, którego materia ulega ponownej koncentracji, gdy strofa odzyskuje jej celność i lakoniczność. Do najlepszych z tego cyklu zaliczyłbym wiersz pt. *Kobieta obiera kartofle*, utwór kunsztownie zwięzły, tak że nie trudno go przytoczyć:

Kobieta obiera kartofle.
Będzie padał deszcz i zakwitnie tęcza,
A ona będzie obierała kartofle.
Sąsiad będzie ściskał przygodną kochankę,
A ona będzie obierała kartofle.
Grajek podwórzowy zagra na skrzypcach,
A ona będzie obierała kartofle.
Wszyscy dyktatorzy runą z piedestałów,
A ona będzie obierała kartofle.

Włodzimierz Słobodnik nie należy w tzw. „opinii środowiskowej" do poetów o niezmiennej literackiej pozycji, nie należy także do twórców piszących w sposób najbardziej „równy". Zresztą nie tylko pod tym względem przypomina Jana Kasprowicza, poetę narażonego na niesprawiedliwość krytyki, która, pracując w pośpiechu, gubi często z twórczości poetów to, co jest w niej nieprzemijające i stanowi prawdziwą, niefałszowaną perłę.

Arnold Słucki

OD „PIERŚCIENI" DO „TRĘDOWATEGO"

Tadeusz Kubiak: *Trędowaty u wrót raju*. Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 106.

Tadeusz Kubiak wydał na przestrzeni trzech ostatnich lat — trzy tomiki poezji. Mam wrażenie, że te trzy lata są w rozwoju poety bardziej znamienne od innych okresów jego twórczości. Dlatego też sądzę, że warto prześledzić ewolucję, jaka przebiega od *Pierścieni*, wydanych w roku 1956, aż po *Trędowatego u wrót raju* — tom wydany w roku 1959.

Liryka krajobrazu i nie dość pogłębionych refleksyjnie wzruszeń nadaje ton wierszom zebranym w tomie *Pierścienie*. Zdobywszy łatwość tworzenia obrazów poetyckich, wyzwoliwszy się na ogół z poezji skomplikowanych formalnie opisów lub deklaracyj i retorycznych apostrof przybranych upoetyzowanymi pozorami — jak to zdarzało się nieraz poecie w tematycznych lub okolicznościowych wierszach z poprzednich lat — Kubiak w swych poszukiwaniach twórczych zwrócił się ku małym, kameralnym obserwacjom, psychologii uczuć powszednich, wzruszeń prostych. Wzruszenia te wyrażał z wdziękiem poezji operującej dojrzałymi i sprawdzonymi środkami formalnymi, powracając nieraz do ulubionych motywów, metafor. Temat — podobnie jak w poprzednim okresie — odgrywa tutaj rolę ewokującą. Jest on jak dawniej czymś nieco zewnętrznym w stosunku do całego utworu. Zmienił się jednak jego charakter, bliżej związany zostaje z ogólną wrażliwością poetycką autora, z jego lirycznym wnętrzem, mniej świadomie przyjmowany i przetransponowywany na poetyckie doznania. Temat staje się czymś bardziej osobistym, czymś bardziej usprawiedliwionym i przeżytym.

Atmosfera tego tomu uderzająco różni się od atmosfery wydanego w dwa lata później zbiorku pt. *Cień ziemi*. Żaden cień nie zasnuwa jeszcze jasnego światła pogody nasycającej górskie krajobrazy *Pierścieni*. Można by powiedzieć, że dominuje tu jakiś optymizm, afirmacja, przekonanie o wartości i wdzięku życia — wyrażane w sposób bezpośredni, a nawet deklaratywny (*Dytyramb na cześć poezji*). Jeżeli zjawiają się nuty tragizmu, echa doświadczeń, przez jakie przejść musiało pokolenie autora u progu życia — stanowią one raczej element struktury poetyckiej, formalnej, środek kontrastowania barw i światłocieni. Dlatego bardziej pozostają w pamięci krajobrazy liryczne, owe „pierścienie" złote i srebrne „potoki", „róże", „stawy jak szmaragdy", niż wspomnienia, obrazy, aluzje związane z „epoką pieców". Jest trochę smutku, ale smutek to ładny, czasem nawet zbyt ładny, taki, jaki spotyka się w sentymentalnych piosenkach, o których wiemy, że są niezbyt prawdziwe i głębokie, ale które mimo to lubimy za ich melodyjność i wdzięk liryczny.

Tomik jest dość jednorodny, zarówno w ogólnym wyrazie, w atmosferze wrażliwości, którą reprezentuje poeta, jak i w środkach formalnych, jakimi się posługuje.

Charakterystyczne jest przy tym operowanie pewną, może nazbyt często powracającą, choć nie pozbawioną uroku — rekwizytornią. Tak jest nie tylko w wierszu *Na szczycie*, najbardziej typowym dla tego rodzaju obrazowania. Tu właśnie jest i pierścień, i ametysty, i łzy. Tu spotykamy ten typ skojarzeń tak charakterystyczny nie tylko dla całego tomiku, ale dla jakiejś postawy w tym okresie twórczości. W wierszu pt. *Pół żartem* mamy wynurzenia poety na ten temat, dość dobrze oddające istotę rzeczy. Jeśli nawet potraktujemy cytowaną tu strofę jako ironiczną metaforę, jeśli nawet weźmiemy pod uwagę tytuł wiersza — przecież nie możemy pominąć czegoś istotnego, co o twórczości mówi ten „pół-żart" poety:

> O wy najkruchsze z rzeczy kruchych
> z mojego stołu — talerzyki
> porcelanowe. I wierszyki
> lekkie, leciutkie jak podmuchy.

Stylizacja — tak — to określenie nasuwa się tutaj nieodparcie. Jakaś stylizacja, którą pociąga za sobą atmosfera nieco przepoetyzowana, kokieteryjna. Ponieważ stylizacja sprowadza się zawsze do jakichś wpływów literackich

— spotykamy i tutaj wpływy silnych indywidualności. Przede wszystkim Gałczyńskiego. Tak jak w poprzednim okresie nierzadko patronował Broniewski.

Dwa ostatnie zbiory wierszy różnią się dość istotnie od *Pierścieni*. Warto więc im poświęcić nieco więcej uwagi.

W tym nowym okresie twórczości zwraca przede wszystkim uwagę zmiana postawy autora. Sprawy tego świata poczyna poeta obserwować bardziej przenikliwie, widząc więcej niż tylko jedną ich warstwę. O ile bowiem dawniej wiele elementów rzeczywistości było tylko pretekstem do stworzenia takiego czy innego bardzo „poetyckiego" obrazu, było tylko tematem do rozegrania swego — trochę zbyt formalnie i powierzchownie potraktowanego zadania — to teraz poeta zdaje się patrzeć w sposób nieco bardziej filozoficzny, intelektualny, stara się ukazać złożoność, zagadkowość, komplikację zjawisk. Określa się to wszystko może zbyt łatwym i wytartym terminem „pogłębienie".

Wspomniałem już o roli tematu jako ewokatora przeżycia poetyckiego. O roli tematu, wokół którego wyrastały bogate lasy obrazów, metafor — nie zawsze nim usprawiedliwionych, nie zawsze w jakiś sposób adekwatnych.

Już w pierwszym z omawianych tomików pt. *Cień ziemi* — temat zostaje organicznie związany z całą strukturą wiersza. Zostaje także przeżyty w różnych płaszczyznach i warstwach psychicznych. Poeta osiąga teraz większy stopień wewnętrznej kondensacji w utworze i większy stopień artystycznej szczerości, autentyczności.

Tomik *Cień ziemi* został podzielony na kilka cyklów. Mają one nieco odmienny charakter. Do najwyraźniej skupiających w sobie cechy tej nowej postawy autora zaliczyłbym wiersze z cyklu *Do widzenia różo* i *Z dna*. W innych spotykamy czasem jeszcze wiersze nieco „dekoracyjne", jak w *Pierścieniach*. Np. takimi są *Noc z zielonym pierścieniem*, *Wpatrzony w słońce* i *Noc*. Takie cechy uderzają także w niektórych wierszach o motywach francuskich.

Dość istotne dla poetyki Kubiaka wydaje się wyrastanie utworu z jednego motywu, nieraz natrętnie wracającego, z motywu, z którym autorowi jakby trudno się rozstać. Ta fascynacja motywem wiąże się z zagadnieniem detalu i jego stosunku do całości utworu. Szczegół krajobrazu, gest, zwrotka piosenki, motyw melodii, zdarzenie dnia powszedniego, okolicznościowy zwrot mowy — oto owe „detale" wcale nie bagatelne, wprowadzające poetę w świat przeżyć twórczych, z których wyłania się zamknięta struktura utworu. Wyłania się, dodajmy, w różny sposób: dawniej nieco zbyt bezpośredni — teraz przez bardziej wewnętrzne związki z głębszymi warstwami, przede wszystkim z podłożem filozoficzno-moralnym.

O ile chodzi o klasyfikację wierszy, pod tym względem możemy tu zaobserwować kilka grup.

Pierwszą z nich stanowiłyby wiersze wyrosłe z jakiegoś zwrotu języka potocznego, z obserwacji językowych. Zwroty te zaskakują autora swą wieloznaczną treścią. W potocznych powiedzonkach i okolicznościowych zwrotach, w porzekadłach — znajduje autor zjawiska uchodzące uwadze w powszechnym i jednoznacznym ich używaniu. I już same tytuły świadczą czasem o tego rodzaju źródłach inspiracji twórczej: *Nie ma cudów*, *Konia z rzędem*, *Idź w swoją stronę*.

Bardzo często motywem staje się gest lub inny szczegół widzialnej rzeczywistości. Tak jest w wierszu pt. *Kobieta z walizką* lub w tomie *Trędowaty u wrót raju*, w wierszach *Korzenie miłości*, *Wielkie pranie małych ludzi*, *Od ziemi do nieba*.

Charakterystyczne są wiersze kryjące mały dramat — rozgrywający się zawsze i wszędzie. Zwykle, błahe wydarzenie dnia powszedniego staje się punktem wyjścia do odsłonięcia spraw bardziej skomplikowanych, do ukazania wielowarstwowej rzeczywistości, której nie można wyrazić za pomocą bezpośredniej, logicznej interpretacji faktów.

Do jeszcze innej grupy zaliczyć można wiersze powstałe pod wpływem kontaktu ze sztuką, z plastyką. Jednak dzieło malarskie jest najczęściej tylko ewokatorem pewnego stanu, powodem skierowania uwagi w określonym kierunku. Nie można by tu chyba mówić o zbyt głębokim i istotnym oddziaływaniu plastyki. Jest to oddziaływanie raczej literackie. Spotykamy takie oddziaływanie w wierszach opartych na wspomnieniu szczegółu lub anegdoty z dzieł Breughla lub na wizji wyro-

słej z fantastyki Chagallowskiej. Ściśle malarskie zainteresowanie kolorem, konstrukcją nie odgrywa chyba tu roli.

Wreszcie warto zwrócić uwagę na kilka utworów, w których trudno znaleźć jakiś detal ze świata realnego. Płyną one jakby bezpośrednio z pewnego stanu, z sytuacji psychicznej autora. Własne doznania i przeżycia zostają uogólnione, stają się wykładnikiem sytuacji i stanów powszechnie spotykanych, właściwych naturze ludzkiej. Wśród tych utworów znajdujemy wiele wstrząsających pięknem surowej prostoty. Są tu wiersze takie, jak np. *Mam w sercu ranę.*

Podobno drzewo, które strzaskał piorun,
które próchnieje — świeci.
Nie wierzcie ludziom, co świecą ranami,
Próchno ludzkie jest ślepe.

Niech was nie zwodzi język, co obłudnie
syczy — mam w sercu ranę.
O prochu ludzki, co mówisz, krzyczysz,
Prawdziwym ranom brak słów.

Głuche jest ciało napełnione żółcią.
Ciebie zalewa ślina.
Ci z krwi i kości, nie z próchna, co świeci,
leczą swe rany milcząc.

Ewolucję poety najłatwiej chyba zaobserwować właśnie na stosunku metafory do całej struktury wiersza. O ile dawniej metafora, obraz wyrastały nierzadko ponad utwór, o ile w spienionej rzece obrazów ginęły treści intelektualne, jak działo się to szczególnie w młodzieńczych tomikach — to w ostatnich, omawianych zbiorkach spotykamy się z opanowaniem tego żywiołu, z unikaniem owej „metaforitis", z troską o jasne wypowiedzenie tych treści psychicznych, moralnych, które leżą gdzieś u dna przeżycia twórczego. Nie znaczy to, by poeta posługiwał się tu retoryką moralistyczną, refleksyjną. Ale język jego obrazów, aluzji i skojarzeń jest dość klarowny i adekwatny do charakteru przeżycia, o które w danym wypadku chodzi. Unika również Kubiak przerostu elementów statycznych, osiąga więcej napięć dramatycznych, dynamizuje wiersz w różny sposób. Widzimy też tak bardzo charakterystyczne dążenie do operowania sytuacją kontrastową, do chwytania zalążków dramatu, konfliktu w momencie ich powstawania.

Trędowaty u wrót raju jeszcze bardziej zaakcentował rozwój poety w nakreślonym kierunku. Nic nie pozostało ze srebrnej pogody *Pierścieni*, a nawet łagodny półmrok *Cienia ziemi* zmienił się w dość zdecydowaną czerń. Chyba nie można jednak twierdzić, że ta zmiana tonu ma jakiś związek z ogólną orientacją naszej współczesnej poezji. Raczej wynika ona z wewnętrznego rozwoju autora i z jego przeżyć i doświadczeń.

Gruchanie obrzydliwe gołębi które budzą
ogarnia mnie światłością nie moich spraw
i przeżyć
ta chwila między jednym a drugim snem
z nocy
ten dzień przebudzonego każe sobie
przeczyć
poza prze i przyszłością — czuję się
najboleśniej
najprawdziwiej — wiem — jestem wyrwany
z korzeniem.

Oto staje przed nami jeszcze jeden „wykorzeniony". Wykorzenienie to obserwujemy nie tylko dzięki takim fragmentom, jak zacytowany wyżej. Wyraża się ono raczej ogólną tonacją zbiorku, stosunkiem autora do czasu, w którym żyje, żarliwą tęsknotą za tym, czego znaleźć wokół siebie nie może, pragnieniem kontaktu z innym człowiekiem, poczuciem przerażającej nieraz pustki i izolacji. Jeden z wierszy ostatniego tomu nosi tytuł: *Zdjęcie maski.* Zdjęcie maski może też być... rodzajem maski. Ale nie jest tak w wypadku Kubiaka. Nie jest, gdyż świadczą o tym wiersze konsekwentnie narastające i prezentujące dojrzewanie pewnej postawy, wiersze skupione i czyste w środkach formalnych. Nie podejrzane intelektualnie. Czasem stan niepokoju i rozdarcia wyraża się w obsesjach i wizjach depresyjnych. Najbardziej typowym wierszem reprezentującym ten klimat jest utwór pt. *Pewnego dnia.*

Wiersze zawarte w *Trędowatym* są na ogół wyrównane formalnie, odznaczają się jednolitym charakterem wizji, kształtujących te utwory. Ale są oczywiście między nimi bardziej ważkie, są i takie, z których bez żalu można by w tomie zrezygnować. Łatwość pisania powinna iść w parze z surowością w stosowaniu selekcji. Na szczęście tych wierszy jest niedużo, nie one decydują o obliczu całego zbiorku. Miał-

bym pretensję do wierszy takich, jak *Kogut Chagalla*, zbyt powierzchownie związany z jednym skojarzeniem, i wierszy pt. *Korzenie miłości tkwią w sercu*, *Na górze róże* i *Nagle*. O ile wyjść poza ramy ostatnich zbiorków, można by również mieć zastrzeżenia do niektórych wierszy z cyklu drukowanego w tygodniku *Świat*.

Te słabsze wiersze uderzają niekonsekwencją obrazowania, uleganiem jakiemuś jednemu motywowi, nie zawsze celowo zastosowanemu, posługiwaniem się pustymi, niewiele znaczącymi rekwizytami.

Skłonność do formy będącej aluzją do ballady, piosenki, refrenowość i melodyjność, czasem przekornie używane dla spotęgowania kontrastu — oto środki nabyte już dawniej i dobrze opanowane.

Zbiorek zachował jednolity charakter przede wszystkim dzięki obrazowaniu w większości utworów, związanemu organicznie z ogólnym klimatem tej poezji, ze stanami, jakie ona wyraża. Adekwatność obrazu i stanu prezentowanego w utworze, związek refleksji i wyobraźni jest bardzo ścisły.

Oto ja jestem cały wywrócony na wierzch
jak rękawiczka zdarta z oparzonej ręki...

Poezja Kubiaka — obecnie daleka od efekciarstwa w posługiwaniu się zaskakującymi środkami — przejawia jednak twórcze zainteresowania poety w poszukiwaniach formalnych. Poszukiwania te zdają się być związane z procesami wewnętrznymi, które przeżywa autor. Z procesem rozwoju refleksji filozoficznej i wrażliwości moralnej. Poezja ta — dawniej ulegająca nieraz takim czy innym wpływom, pokusom niebezpiecznej łatwości, pogoni za urokiem i wdziękiem dla wdzięku — zbyt lekkiego, kruchego — staje się w naszych oczach poezją człowieka, który wyrażając siebie może wyrażać pewne stany właściwe mentalności i moralności znamiennej dla naszej epoki. Nie ma tu ani naiwnego optymizmu — ani drapowania się w czarne szaty, ze względu na to, że komuś tak mogłoby być do twarzy. Jest to poezja wyrażająca złożone i trudne sprawy współczesności. Jest nowoczesna w swym dążeniu do lapidarności, dramatyczności i konkretyzacji. Daleka przy tym od hermetyzmu, który, jak mi się zdaje, obcy jest psychice autora. Nie chcę jednak powiedzieć, że jest to poezja łatwa. Jej skupienie i siła polegają na autentyczności przeżyć twórczych i umiejętności znalezienia dla nich odpowiedniego wyrazu. Dlatego też sądzę, że Kubiak jest w okresie jakiejś dobrej passy twórczej, w której powinien i może wymagać od siebie jeszcze więcej.

Bogdan Ostromęcki

WIERSZE JANA HUSZCZY

Jan Huszcza: *Wiersze wybrane*. Warszawa 1959. „Czytelnik"; str. 209. *W kwileniu czajek*. Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 65.

Poezja Huszczy jest urzekająco tradycyjna. Nie tylko w swym kształcie obecnym a.D. 1959. Również w swych dawniejszych rozdziałach. Była tradycyjna już u samych początków (pierwsze utwory zawarte w *Wierszach wybranych* opatrzone są datą 1934). Jest (i była) przy tym bezpretensjonalna w owej tradycyjności, nie maskuje jej żadnymi pozorami, nie uprawia gestykulacji, pogodnie przystaje na swój los, co może wydawać się sympatyczne nawet tym, którzy gustują w poezji agresywnej wobec tradycji, jeśli oczywiście nie są w swym nowatorstwie zbytnio zaślepieni.

Mówiąc „poezja tradycyjna" — cóż właściwie mamy na myśli? Powiedzieć, że taką poezję, która „nawiązuje" do tradycji, to powiedzieć prawdę miniaturową, prawie nic. „Nawiązuje" każda — aprobatywnie czy polemicznie. Niewątpliwie tylko tę pierwszą możliwość bierzemy w rachubę, gdy o ja-

kiejś poezji mówimy, że jest tradycyjna. Ale i to rozróżnienie jest mało pouczające. Bo przecież polemiczny stosunek do jakiejś tradycji nie wyklucza podjęcia innej, a przeciwnie — oba te nastawienia występują zawsze łącznie: wybór jednej tradycji niekiedy wręcz musi pociągać za sobą odrzucenie innej, niezależnie od tego, czy jest to konieczność teoretycznie uświadamiana, czy też nie. Totalnie antytradycyjny był jedynie futuryzm i to też tylko w enuncjacjach programowych.

Na postawione pytanie niesposób odpowiedzieć poprawnie mając na uwadze wyłącznie stosunek poezji do przeszłości literackiej. Określenie „poezja tradycyjna" można właściwie rozumieć tylko wówczas, gdy zjawisko to ujmować się będzie przede wszystkim w stosunku do współczesności kulturalnej. Używając więc owego określenia mam na myśli poezję, która aprobatywnie odwołuje się do aktualnie żywotnego u przeciętnej publiczności literackiej **modelu poetyczności**. I dopiero kiedy pytamy, jaki jest rodowód poszczególnych składników tego modelu, musimy zawracać w przeszłość. W uprawianych u nas dociekaniach krytycznych notorycznie zapomina się, że stosunek do tradycji to w pierwszym rzędzie stosunek do teraźniejszości, do tego, co aktualnie żyje „na rynku" czytelników, a dopiero wtórnie do genezy historycznej. Nie tu jednak miejsce na polemikę z uroszczeniami genetyzmu w krytyce i teorii literatury.

Model poetyczności ogniskuje w sobie przywiązania przeciętnych czytelników, których gusty literackie pozostają obojętne wobec wszelkiego typu „nowatorstw". Model taki kształtuje się pod ciśnieniem rozmaitych czynników kulturowych. Łączą się w nim wartości klasyczne z elementami „literatury popularnej", na pewnym zaś poziomie dochodzą jeszcze elementy kiczu. Oparciem dla niego są rozmaite instytucje, m.in. szkoła, propagująca zazwyczaj konserwatywną hierarchię wartości literackich.

Model poetyczności zawiera w sobie szereg składników: określony typ „ja" lirycznego, pewną skalę uczuciowości, obyczajową normę intymności, wyznaczającą stosunek „ja" do własnych przeżyć, a także do jakiegoś „ty" *, reguły wypowiedzi, kryteria jej „poetyckości" pojmowane w jakiejś opozycji do wypowiedzi pozapoetyckiej, zasady stylistyczne i schematy wersyfikacyjne. Model taki ma charakter mniej lub bardziej systemowy (nie poszczególne składniki, ale ich swoista kombinacja orzeka o jego naturze) i odznacza się stosunkowo dużą stabilnością. Zmiany, jakie w nim zachodzą (np. współcześnie pod wpływem poetyki Gałczyńskiego), są powolne i stanowią bardzo odległy (i spóźniony) refleks przemian samych stylów poetyckich. Każda twórczość pozostaje w jakimś stosunku do zastanego systemu przyzwyczajeń i upodobań przeciętnej publiczności, w stosunku do środków artystycznych już powszechnie zaaprobowanych, wobec sfery konwencjonalnych „poetyzmów", które są jak gdyby sygnałami wywoławczymi poezji w świadomości danego zbiorowiska czytelników.

Niektóre poetyki igrają z takimi przyzwyczajeniami, zajmują wobec nich stanowisko dwuznaczne, co wyraża się w chwytach parodystycznej stylizacji i w rozmaitych rodzajach ironicznego cudzysłowu. Proceder taki w szerokim zakresie uprawiali Tuwim i Gałczyński. Inne znów poetyki (np. awangardowa) mają stosunek radykalnie opozycyjny do owych przyzwyczajeń, manifestują programowo swoją wyższość wobec nich. Wreszcie poezja tradycyjna (w rozumieniu wyżej sformułowanym) apeluje do nich nieustannie, można by rzec — „żyje" z tych przyzwyczajeń, wciąż wychodząc im naprzeciw. Jest to zjawisko niezwykle interesujące z punktu widzenia socjologii stylów poetyckich. Twórczość Huszczy stanowi w tym względzie przykład bardzo charakterystyczny. Teraz już tylko o niej.

Liryka Huszczy wyrosła w kręgu wileńskich *Żagarów*. Trudno byłoby jednak powiedzieć, że z poetyki tam ukształtowanej. Huszczy obca jest zdecydowanie zarówno postawa katastroficzna, jak też surrealistyczno-wizjo-

* Dla sytuacji lirycznej równie charakterystyczna jest natura „ja", co natura owego „ty" (niezależnie od tego, czy jest ono utrwalone w samej strukturze wypowiedzi poetyckiej, np. w odzie klasycystycznej, czy też nie). Sytuacja liryczna to w istocie historycznie i kulturalnie ograniczone pole napięć pomiędzy tymi dwiema „osobami" społecznymi.

nerska stylistyka (jaką znamy z poezji Zagórskiego) — jeślibyśmy uznali, że są to jakieś orientacyjne wyróżniki owego kręgu w latach trzydziestych. Natomiast to, co Huszczę łączy z tym kontekstem literackim, sprowadza się głównie do uznania Czechowicza za pierwszego spośród współczesnych patronów (w pierwszym okresie twórczości).

Wilgotna noc nad płytkim jeziorem,
z rana odloty dzikich kaczek
i woń sianokosów — płynąca puszystym wieczorem
w wikliny, o których mówił poeta, że płaczą.

(O ojczyźnie)

Albo:

Księżycem lasy noc podpala.
Wieczornym chwilom żalu
wciąż lipami pieśni w alejach pustych rosnąć.
Wołaniom odchodzić pagórkami
w płacz samotnych sosen
w zbyt trudny sen żywicznych ramion

(Ballada o podróżnych)

Cytaty można mnożyć. W wielu pejzażach Huszczy brzmi melodia czechowiczowska. Owa swoista — tylekroć przez krytyków podkreślana — „muzyczność", która nie jest następstwem absolutnej regularności metrycznej, lecz wynikiem zabiegów instrumentacyjnych (aliteracje, kojarzenie brzmień podobnych, dysonanse itp.). Jeśli jednak powiemy za Kazimierzem Wyką, że poezję Czechowicza cechowała „muzyczność nieśpiewna", to trzeba zauważyć, że u Huszczy ta muzyczność nie jest konsekwentna. W zasadzie nieustannie ciąży ku „śpiewności" tradycyjnej, szuka sobie oparcia w regularności metrum — sylabotonicznego i częściowo tonicznego. Samo w sobie zjawisko to nie może podlegać interpretacji, jednakże w zespole innych nabiera znaczenia. Wiąże się prawdopodobnie z oddziaływaniem dwóch tradycji: poromantycznej — polskiej i imażinistycznej — rosyjskiej. Niżej przejdziemy do innych elementów tych tradycji, ale obecnie już wypada zauważyć, że śpiewność wierszy Huszczy stamtąd się wywodzi — z Lenartowicza, z Syrokomli, z Konopnickiej oraz z poezji rosyjskiej, głównie z Jesienina. Niekiedy przybiera to postać celowej stylizacji, z czym spotykamy się zwłaszcza w ostatnim tomiku *(W kwileniu czajek)*. Stylizacja jest jednak krańcową możliwością. Natomiast tendencja do śpiewności w takim rodzaju charakteryzuje w ogóle poezję Huszczy. Nawet jeśli wprowadza on załamania metru, usiłuje zakłócić jego regularność (dzieje się tak zazwyczaj w wierszach o „muzyczności" czechowiczowskiej oraz w wypowiedziach refleksyjnych) — to najczęściej w „kontekście śpiewnym", który jest nieustannie obecny i określa nawet — odstępstwa. Wiersz Huszczy płynie koleinami wytyczonymi przez wzorce wersyfikacyjne, mające charakter „poetyczny" (regularność rytmiczna była cechą wartościowej poezji w rozumieniu naszych „metrystów" — Zawodzińskiego i Siedleckiego, a przecież nie chodzi tu o ich prywatne gusty, lecz o pewną społeczną świadomość literacką, której dali teoretyczny wyraz).

Śpiewność jest elementem całego zespołu tendencji, który wyżej z grubsza określiliśmy, przywołując parę orientacyjnych nazwisk. Nie występuje ona w wierszach Huszczy jako fakt samodzielny. Łączy się ściśle z poetyką l i r y c z n e g o o b r a z k a. Najczęściej — „obrazka z natury". I przecież — znów — obecność takich czy innych motywów krajobrazowych nie może uprawniać do daleko idących wniosków. Uprawnia natomiast, gdy motywy takie występują w obrębie często pojawiającej się kompozycji poetyckiej. Weźmy pierwszy z brzegu przykład:

Telep się, wozie, słomą wysłany:
kołyską będziesz, bo dzień odchodzi.
Pola nierodne, w śnie zakochane
wciąż świtkom zgrzebnym płotami grodzić.

Od wodopoju do wodopoju
Kopyt klaskanie, osi skrzypienie.
Gwiazdy nieśmiałe o nas się boją:
Kto nas zakończy, jakim milczeniem?

(Ćwiecino)

Analogicznych fragmentów można by przywodzić bez liku — ze wszystkich okresów twórczości Huszczy. Poetyka tego rodzaju nie uległa u niego prawie żadnej ewolucji. Cechuje ją o p i s o w o ś ć, będąca stylistycznym odpowiednikiem pasywnego stosunku do krajobrazu. Jest to gatunek lirycznego pejzażu uderzający swoją „staroświeckością" na tle zasad opisu metaforyzowa-

nego, aluzyjnego, wstydliwie unikającego „zwykłych” nazw realiów przyrody. Wiersze Huszczy odwołują się do takiego wzorca liryki opisowej, w którym istnieje jak gdyby wyłącznie jednostronne oddziaływanie w dialogu dwóch partnerów: „ja” i natury. „Ja” w tym dialogu jest uległe — odbiera tylko nastroje przyrody i wyprowadza z nich swoje przeżycia i refleksje. Innymi słowy: zachodzi tu stosunek implikacji nieodwracalnej, a to, co czytelnik — związany z poetą tradycyjną umową — przyjmuje jako „liryzm”, jest funkcją owego stosunku. Huszcza odwołuje się do jeszcze jednego paragrafu tej umowy. Do paragrafu mówiącego o paralelizmie stanów przyrody i doznań podmiotu. Wzorzec liryczny, o którym mowa, zakłada z jednej strony odrębność obu partnerów (co we współczesnym krajobrazie poetyckim zostało przezwyciężone), z drugiej zaś— równoległość ich „zachowań”. W uproszczeniu: słonecznemu pejzażowi odpowiada uczucie radości i optymizmu, szarudze — smutek, pochmurnej pogodzie — zaduma etc. Oczywiście występują tu rozmaite cieniowania, operowanie półtonami, niekiedy nawet równoległość przybiera postać kontrastu, ale zawsze jest to ten sam mechanizm. Jesteśmy w kręgu społeczno-literackiej konwencji, na mocy której określone elementy krajobrazowe są znakami dla określonych treści lirycznych. Owe treści są dwojakiego rodzaju: miarą liryczności jest swoista czułostkowość, miękkość, umownie nazywając — sentymentalizm, ale miarą jest także zmysłowość, radość z odczuć typu sensualnego. Są to zresztą zjawiska niemal nierozdzielne.

Jak piękna radość z prostych rzeczy,
ma ona trochę blasku gwiazd.
Ot na patelni ziemniak skwierczy,
jabłeczny w dzbankach czeka kwas.

Niechże tak pachnie wierszy słowo,
jak położony chleb na stół,
gdy jest sierpniowo lub wrześniowo
i za oknami szelest ziół.

(Rzecz ludzka)

I jeszcze przykład starszy od wyżej przytoczonego:

Okna malowane niebiesko,
blask sierpniowy na szybach leży —
podłóg świecą dębowe deski,
śliw jak złota pełne talerze.

(Dla Haliny)

Chcąc dalej ciągnąć rozpoczęty poprzednio wywód na temat poetyki obrazka lirycznego trzeba by właściwie posługiwać się określeniami, które już uległy zbanalizowaniu w naszej krytyce. Gdy bowiem zechcemy mówić o kulcie drobiazgu w poezji Huszczy, o tym, że cechuje ją tkliwe przywiązanie do bogactwa szczegółów, gdy powiemy, że właśnie w zetknięciu z tym światem drobnych realiów rodzi się zawartość uczuciowa wierszy Huszczy, że — jednym słowem — dokonuje się tu nieustannie proces poetyzowania codzienności i narzucanie jej swoistej perspektywy sentymentalnej — to przecież będziemy zmuszeni używać terminów, w jakich opisywana jest zwykle poetyka Skamandra. Poprzestańmy więc tylko na odnotowaniu tego powinowactwa, odgrywającego zresztą istotną rolę w modelu poetyczności, który kryje się za utworami Huszczy. Jest to pokrewieństwo tylko na podstawie owego modelu, bo przecież o bliskości tematycznej nie możemy mówić. Huszcza jest zanurzony w żywiole wiejskim. Rzadko go porzuca, a i te sporadyczne zdrady na ogół nie wychodzą mu na dobre. Skarży się w którymś z utworów, że krytycy zarzucają mu w związku z tym jednostronność. Osobiście uważam, że najlepsze jego utwory (dodam: nie pochodzą one z ostatniego tomiku) są produktem tej właśnie jednostronności. W gruncie rzeczy poezja sielska, jaką uprawia Huszcza, jest tak niezwykła na tle współczesnych doświadczeń, że już tą swoją odrębnością zwraca uwagę. Rozglądając się za analogicznymi przykładami mógłbym tylko przypomnieć utwory Pawła Hertza sprzed paru lat, ale i to nie będzie przykład równorzędny, ponieważ u Hertza owe sielskie dążenia miały charakter stylizacji, która w jego twórczości nastąpiła po innych stylizacjach (np. klasycystycznej), podczas gdy w liryce Huszczy mamy do czynienia ze stylem prawie całkowicie jednorodnym — od początków aż po dzień dzisiejszy.

Sielskość poezji Huszczy ma oparcie we wspomnianych już tradycjach. Ale jego wizja nie dlatego jest tradycyjna, że utrwala w sobie jakiś zamknięty już układ społeczny i kulturalny wsi (choć

pewne „archaiczne" rekwizyty tu i ówdzie występują), lecz dlatego, że zawarty w niej stosunek poetycki do elementów zasadniczo pozasocjalnych (krajobraz) odznacza się swoistą „niedzisiejszością". Wiejskie pejzaże są u niego obrośnięte bogatą tradycją tego gatunku niewątpliwie najszerzej reprezentowanego w naszej poezji do czasów Młodej Polski. Opisowość Huszczy ma źródła w sielance i w obrazku wiejskim, konstruowanym z perspektywy ziemiańskiego dworku. Odbiło się to w bardzo charakterystyczny sposób na jego utworach z lat 1945—1953 *(Ranki i wieczory)*, kiedy to na plan pierwszy wysunął się — dawniej też obecny, ale utajony — stosunek gospodarski do krajobrazu wiejskiego. Kiedy pejzaż zaczął pełnić rolę — odwieczna zasada polskiej poezji od czasów Reja i Kochanowskiego — nie tylko kompozycji poetyckiej, ale również przedmiotu uczuć i zabiegów troskliwego gospodarza, doglądającego swoje (?) dobra. Miało to wówczas wielce pożądany walor obywatelskości (jeden z paradoksalnych przykładów zmiany funkcji pewnych zasad poetyckich).

Obok takiej perspektywy występuje w utworach Huszczy jeszcze inna, równie jak tamta trwała — perspektywa „na wakacjach". Jest to jak gdyby chwyt „odpowszednienia" pejzażu, nadanie mu wartości niecodziennych i odświętnych. Chwyt ów stanowi motywację dla rozmaitych „poetyzmów", które nie byłyby uzasadnione wyłącznie w perspektywie codziennej sielskiej egzystencji. Charakterystycznym — choć tylko jednym z wielu — przykładem może tu być stylizowana pod Syrokomlę gawęda *Odwiedziny* z ostatniego tomiku Huszczy.

Również gdy wychodzi on poza poezję sielską — spotyka się z utrwalonymi i wypróbowanymi konwencjami. W pamiętniku lirycznym z lat wojny i wygnania coraz to pojawia się dziewiętnastowieczny motyw żołnierza-tułacza. Trzy utwory składające się na poetycki „reportaż" *Przyczółek pod Warką* przywodzą od razu na pamięć *Pieśni Janusza* Wincentego Pola. Wiersz *Samobójczyni* bliski jest w swym dydaktyzmie pozytywistycznym „obrazkom" w rodzaju *Jaś nie doczekał* Konopnickiej. Można by długo wyliczać odnośniki. I nie z polonistyczną podejrzliwością, ale z sympatią. Jest przecież coś bardzo niecodziennego w tym bezpretensjonalnym apelowaniu do stylów pogardliwie odrzuconych przez nowatorów, a przecież wciąż jakoś żywych w zbiorowej wyobraźni.

Każdej wiosny na poetyckich kercelakach
odbywa się konwencji zgiełkliwa wyprzedaż.
. . . . . .
To nie tam chyboczą się jak łódki
na jeziorach połyskliwe cienie,
błękitność cichą sączą niezabudki,
nad nimi czajek wilgotne kwilenie...

Badacz socjologii stylów poetyckich powiedziałby w tym miejscu: „Wprawdzie tam nie chyboczą się cienie w sposobie opisanym przez poetę, ale dzieje się tak nie dlatego — jak skłonny jest on sądzić — że jego poezja jest prosta i naturalna, a tamte konwencje wymyślone i sztuczne. Nie ma bowiem poezji poza konwencją. Tylko, że każda konwencja utrwala w sobie odmienną sytuację socjopsychologiczną i kulturalną. Każda ma odmienny repertuar sytuacji lirycznych pomiędzy »ja« i »ty« i w obrębie każdej owo »ja« i owo »ty« komunikują się za pomocą innego szyfru". Cóż, chyba ma rację — szyfr Huszczy jest prosty nie z natury, lecz z przyzwyczajeń literackich.

Janusz Sławiński

NA PRZYKŁAD „SENTYMENTY"

Maria Paczowska: *Sentymenty*. Kraków 1960. Wydawnictwo Literackie; str. 201.

Nie, nie będę do tej książeczki przykładała miłej i nijakiej, krytycznej i pobłażliwie zachęcającej, że „mimo wszystko...", letniej miary debiutu. Od kiedyż to właściwie nad wodami naszej twórczości literackiej unosi się

ta miła formułka krytyczna? Bo że czysto empiryczny fakt zadebiutowania podniesiono do godności kryterium interpretacyjnego, to rzecz, która rzuca się w oczy. Debiutanci — wy się na to godzicie? Atmosfera, którą się was otacza, jest atmosferą jakiegoś podejrzanego i dwuznacznego „niedo-" pod waszym adresem. Ilekroć prezentując twór literacki publiczności akcentuje się to miłe słówko, jest to znak, że nie traktuje się tego tworu serio, a za tym kryje się przekonanie, że nie wnosi on żadnych samoistnych wartości.

Nie, tę książeczkę należy potraktować serio. Ponieważ fakt, że nie wnosi ona żadnych samoistnych wartości, jest przerażający. Jako symptom. Bo w „młodym pokoleniu" dużo się pisze. Szlachetne zajęcie; ale co się pisze, co? Jak zawsze, pisze się z życia albo z literatury, najczęściej z obu po trochu. Z życia... To znaczy bohatera albo się izoluje w jakichś czterech ścianach na piątym piętrze, albo wysyła po jakichś przykrościach do ciotki na wieś, nie, przepraszam, to byłoby za dużo: do ciotki na łączkę, albo umieszcza w pensjonacie, albo każe spędzać wakacje w domku znajomych, oczywiście stojącym na uboczu, itd. Paczowska pakuje bohaterkę (-ów) do opustoszałego domostwa na idealnym pustkowiu jakiegoś miasteczka. Naturalnie przedtem miłość, później retrospekcja. Zawsze na prawach wyjątkowych, zawsze w stanie wyrwanym, zawsze w stanie urlopu od życia, a więc zawsze w stanie niezbyt obowiązującym. Właśnie trochę jak na wakacjach. Wyrwanie z „normalnych" — ludzkich, społecznych — związków, urlop od „normalnego" — ludzkiego, społecznego — życia, i z o l a c j a. No tak, można by zauważyć, ale to jest przecież przemyślane, celowe zamierzenie, to jest kameralna powieść psychologiczna: wielki X czy Y też się ograniczał. Nie, to nie jest kameralność, to laboratoryjność, i dlatego, gdy w ograniczeniu wielkich jest bogactwo, w ograniczeniu „młodych" jest nędza z biedą.

Sfera obiektywizacji społecznej życia ludzkiego jest w tych książeczkach prawie nieobecna, sfera czysto psychologicznej postaci życia ludzkiego, która jest ich tematem, przedstawia się jako ubogi preparat; sytuacja jest taka, że dziś każdy, nim zdążył liznąć nieco zastanowienia nad światem (mowa o autorach jako a u t o r a c h; prywatnie mogą być bardzo dojrzali i mądrzy, tylko czemu się do tego pisarsko nie przyznają?), każdy z jednym zawodem miłosnym biegnie do wydawcy. Bohaterce Paczowskiej nie udało się z młodszym i ze starszym. Tyle w *Sentymentach* jest z życia.

Ślepcze — może ktoś zarzucić — przecież to tylko pretekst, by jęknąć w imieniu pokolenia, to metafora rozpaczy ogarniającej kosmos. Istotnie. U Paczowskiej także *expressis verbis:* Jęk (oczywiście przy wódce): „Od czasu do czasu być zdrowym, od czasu do czasu kogoś kochać, od czasu do czasu wierzyć, od czasu do czasu zrobić komuś przyjemność, to niemal cudowna sytuacja, zwłaszcza jeżeli od czasu do czasu nie ma wojny! Wiem, wiem, ale jednak się nie godzę! Wszyscy udają tylko, że się godzą". Rozpacz: „Żyję w ciągłej obojętności i nieustannym lęku... Rządzi mną strach, którego powodów nie potrafię wyjaśnić... Wszystko jest obok... Miewam chwile mocnych postanowień, wielkich planów, ale wszystko rozbija się ostatecznie o obojętność". A oto jeszcze kosmos: „Nie odczuwałam rzeczywistości. Rzeczywistość mnie nie interesowała. Siedząc pośrodku świata — czekałam. (...) Wtedy choć na chwilę przestawałam być — zmieniałam się w punkt, w światełko krążące w przenikających się barwach. To był mój kosmos, niepodzielnie mój gwiazdozbiór".

Ale ten jęk, rozpacz i taki kosmos już są z literatury. To konwencja. Nowa konwencja, w której się ujmuje bohatera i świat. Punkt pierwszy — bohater mówi światu: „nie". U Paczowskiej dziesiąta woda po skłóceniu ze światem, ale jest: bunt przeciw drobnej codzienności. Punkt drugi — nieszczęśliwa miłość ujawnia zło świata. U Paczowskiej, zgodnie z realizacją punktu pierwszego, przeszkodą miłości jest niezgoda bohaterki na wspólną codzienność z ukochanym. Punkt trzeci — bohater z lekka przynajmniej tknięty newrozą, patologią lub czymś podobnym. Jest: dziewczyna Paczowskiej miota na się określenia histeryczki, wariatki, szalonej i naturalnie zapada na wysoką gorączkę; wszystko, aby nas rozczulić. Punkt czwarty — bohater odstręczający, pozer, cynik, brutal (zwłaszcza to ostatnie), ujawnia nagle pod powłoką

oceany wrażliwości i cierpienia. Jest, jak ulał — ten quasi-literat. Dodajmy do tego specjalność babską: dylemat „ten czy tamten", czyli bohaterka powoływana jest do życia przez cudzą miłość, miłość, która nadaje jej życiu jedyny sens, stanowi dla niej jedyną rację bytu. Lansowany tu typ erotyki, najdobitniej zawsze charakteryzujący daną konwencję, mówi sam za siebie (rzeczy przerażające). U Paczowskiej dokładnie: „Najpierw Daniel, potem Łukasz. Obaj najważniejsi, najważniejsza sprawa... Istniałam w nich. Kiedy przestawali o mnie myśleć — przestawałam istnieć... Daniel miał swoje sprawy, Łukasz miał swoje sprawy, sprawy poza mną. A ja żadnych..." itd. itd. Jednym słowem — piłeczka, którą sobie wzajemnie przerzucają jeden i drugi, a gdy graczy nie staje — bezwład, wegetacja. A zawsze nijakość, bierność, obojętność i połowiczność rodem gdzieś z Saganki. A wszystko dziesiąte wody... Naturalnie, jeśli odcedzić, zawsze coś tam w sitku pozostanie. Trochę rozjątrzenia moralnego, trochę maksymalizmu w żądaniach prawdy i pełni uczuć, trochę niepokoju co do charakteru i zakresu etycznej odpowiedzialności. Ale cedzalność — smutna cecha literatury...

Wariant Paczowskiej to ma do siebie, że wprowadza elementy groteski czy koszmaru, których najbardziej bezpośredni rodowód można wskazać palcem, i od czasu do czasu zdradza pretensje do jakiejś metafory beckettowskiej. No i korzysta z motywu pisania przez jednego z bohaterów powieści w powieści, który jej służy do ironicznej autokompromitacji. Cóż z tego, kiedy ta autokompromitacja jest pozorna, zostaje unicestwiona przez jakieś totalne rozczulenie, autorozczulenie, które otrzymujemy mimo wszystko w efekcie.

Konwencja. Dlaczego, ach, dlaczego, dla kogo i po co? Czyżby to był krzyk dziecięcia wieku?

Nie, ta skarga na niemożność znalezienia wartości to ziewanie leniów, wybrzydzanie się na świat to zawiedziony płaski eudajmonizm, całe to znużenie jest znużeniem *a priori* i bez pokrycia a z wysiłkiem intelektu nic już wszystko to wspólnego nie ma na pewno.

A jeśli tak naprawdę wygląda portret dziecięcia wieku?... Wtedy gorze nam!

Danuta Danek

NOSTALGIA CZY NEURASTENIA?

Józefa Radzymińska: *Spojrzenie na brzeg*. Łódź 1959. Wydawnictwo Łódzkie; str. 164.

To nie jest opowieść o nostalgii. To jest opowieść o neurastenii. Gdyby bohaterowie *Spojrzenia na brzeg* znaleźli się w identycznych warunkach w kraju, nie w Anglii, przeżycia ich byłyby kto wie czy nie gorsze. Nie tęsknią oni do ojczyzny jako takiej, do krajobrazu, do rodzinnego miasta czy ulicy, do miejsca pracy czy radości. Po prostu pragną jej tak, jak się pragnie zmiany, wyrwania się z beznadziejnych warunków, ze ślepej uliczki, w którą zapędziły ich losy wojenne, ich, którzy przecież wojnę wygrali.

Istotnie bytowanie tych stu tysięcy ludzi ze zdemobilizowanej armii Andersa na terenie Anglii, w barakach obozowych, już przez swoją bezczynność i beznadziejność wkrótce staje się koszmarem.

Autorka maluje nam wycinek takiej zbiorowej rzeczywistości: dzieje dwóch par małżeńskich, oddzielonych tylko cieniutką ścianką we wspólnym baraczku, podobnym do gniazda termitów. Co składa się na ich dzień? Trzaskanie ognia w żelaznym piecyku, szelest zeschłych liści na dworze, wspólne obiady w kasynie, jałowe dyskusje i spory zasadnicze z kolegami, w domu patrzenie ciągle na tę samą, choćby ukochaną, ale udręczoną twarz — to wszystko może nawet najodporniejsze nerwowo i psychicznie jednostki doprowadzić do ciężkiej

neurastenii i załamania. Ofiarą tej neurastenii stają się wczorajsi bohaterowie.

„Każdy taki obóz był kłębowiskiem nieszczęścia, rozpaczy, kłamstwa i zła. Nikt nie chciał zajmować się wyprostowywaniem tych stosunków, wodzowie przycichli, nie zależało im na żołnierzach ani na przywódcach. Mieli byt zabezpieczony, przestali wygłaszać mowy. Żołnierze poczuli się bezdomnymi nieszczęśliwcami, rozbitkami i wszystkim najgorszym.

...Pogrążali się w błoto własnego losu. ...Tylko bażanty darły się skrzekliwie, rozpruwały dziobami powietrze pełne znękanej wilgoci, krzyczały daremnie o pomoc dla ich bezbarwnego życia."

To zestawienie krzyku ptactwa z wegetacją polskich oficerów w obozie angielskim nadaje całemu obrazowi jakąś akustyczną cierpkość, wyostrza jego tragizm. Niewątpliwie te wszystkie szczegóły zaczerpnięte są z autopsji. Nie można ich wymyślić przy biurku. To trzeba przeżyć. Posłużyły one autorowi za tło do dziejów dwóch par, skojarzonych przez wojnę. Jedna z nich, małżeństwo Polaka z Włoszką, jest typową omyłką życiową naiwnego, a zarazem gruboskórnego mężczyzny, który się za nią mści na żonie, doprowadzając ją wreszcie ustawicznym brutalizowaniem do samobójstwa.

Druga ma wszystkie pozory dobranego i szczęśliwego stadła. Ale pod tymi pozorami kryje się wewnętrzny rozłam, spowodowany nierównością poziomu intelektualnego partnerów. Strona upośledzona pod tym względem, słodka i lękliwa Magdalena, nie jest w rozgrywce życiowej stroną słabszą. Wskazówka Machiavella: „Jedyną bronią niewolników jest zdrada", znajduje w niej umiejętną realizatorkę. Magdalena jest boleśnie przytłoczona autorytetem umysłowym męża. (Epizod z *Życiem pszczół* Maeterlincka, którego Magdalena utożsamia naiwnie z Metternichem.) „Odgrywa się" w potajemnym stosunku miłosnym z Juliuszem, emigrantem, którego sama nakłania do powrotu do kraju, gdzie ma żonę i dzieci. Odtąd jest wierną żoną Wawrzyńca. Jednak stosunek z nim jej ciąży. Może to po prostu choroba nagminna tej zabójczej monotonii obozu.

Bo i Wawrzyniec przeżywa analogiczną ucieczkę od szarzyzny. To epizod z Doris, który sam dla siebie zawiera tyle dramatycznego ładunku, tak rzadko spotykanego w życiu normalnego mężczyzny, że właściwie można go było rozwinąć w oddzielną, zamkniętą w sobie opowieść. Nie wiemy dokładnie, co łączyło kilka lat przedtem Wawrzyńca z młodą angielską żoną starego gentlemana. Jeżeli mnie pamięć nie myli, w jakimś czasopismie czytałam luźne opowiadanie o tej miłości. Ze *Spojrzenia na brzeg* wynika, że owocem jej było dziecko, o czym Wawrzyniec dowiaduje się przy ponownym spotkaniu z Doris, która go zaprasza do swego domu, aby mu pokazać „ich" córkę. I tu następuje scena, której autorka umiała nadać akcenty wstrząsające.

Doris odkrywa przed Wawrzyńcem sekret ich miłości. To ona wzięła podstępem polskiego oficera. Wszystko było ukartowane zawczasu z jej mężem. Chcieli mieć dziecko, ładne, zdrowe, „różowe", takie właśnie, o jakim marzy — na razie na próżno — biedna Magdalena. Wybór padł na Wawrzyńca. Polak stał się bezwolnym narzędziem dwojga egoistycznych Anglików, którzy nawet nie zdają sobie sprawy, jak bardzo ich postępek przypomina osławione metody populacyjne hitlerowców.

Ta upokarzająca sytuacja powinna by, jak się zdaje, zbliżyć Wawrzyńca do Magdaleny, tymczasem przeciwnie: jakieś lekceważące słowo wyzwala z niej drzemiącą na dnie podświadomości furię odwetu. Magdalena rzuca się z pięściami na Wawrzyńca, bije go, jak pogardzany przez nią Jerzy bił Fernandę. I to jest koniec. Magdalena odchodzi, początkowo jako pielęgniarka do uchodźczego szpitala, później jako konwojentka jednego z pacjentów do Polski. Ciekawe jest to, że właściwie i Wawrzyniec myślał o powrocie do kraju.

Ich podwójną tragedię autorka uzasadnia po prostu w ten sposób: „To życie na obcej ziemi zmarnowało ich miłość. Myszy i szczury, barak, wszystko. Czekanie na coś. Upór niewracania do „takiego kraju". Wreszcie i sam kraj, który jest inny, który nie rozumie tułactwa. Ojczyzna. I on, i Magdalena walczyli o tę Ojczyznę, dla Ojczyzny".

A teraz pytanie zasadnicze. Czy wszystko w tej opowieści wiąże się ściśle, czy wszystko jest logicznie uzasadnione? Czy rzeczywiście tylko oderwanie od kraju jest jedyną przyczyną konfliktów? Na pewno nie. Źródła ich nie są przypadkowe, wywołane jedynie anormalnymi okolicznościami. Tkwią one głębiej, w samej naturze stosunku obydwu mężczyzn do kobiety jako do istoty niższej, która im powinna podlegać. W ten sposób książka o nostalgii czy neurastenii staje się mimo woli książką walczącą o równouprawnienie społeczne i psychiczne kobiety w małżeństwie, kobiety jeszcze zawsze ujarzmionej przez miłość.

Nie leżało to zapewne bezpośrednio na linii zamierzeń autorki, ale stało się faktem dokonanym. Wątki opowieści są nasycone buntem. Rozsadza on pierwotne jej ramy. Te niespodzianki konstrukcji spowodowane są niewątpliwie twórczą i uczuciową pasją, z jaką autorka potraktowała swój temat. I cokolwiek można by zarzucić jego rozwinięciu, jedno jest pewne: nastrój środowiska wydobyty jest z sugestywną, chwilami wstrząsającą prawdą autentycznego przeżycia. Udziela się on natarczywie czytelnikowi, nie można się od niego opędzić. Włazi w oczy, w nozdrza, w uszy, podobny do tej miękkiej angielskiej mgły, która na dalekiej, obcej wyspie rozkładała polskie tułacze serca.

Na początku tego wieku w modernistycznej beletrystyce obowiązujący był „nastrój". Dziś czasy się zmieniły. Symboliczny nastrój, wydobywany z ludzkich istnień przez Sartre'a, Camusa, Butora ma inną wymowę. Debiut Józefy Radzymińskiej stoi na pograniczu jednego i drugiego gatunku nastroju. Zaliczyć go należy do debiutów udanych.

Stefania Podhorska-Okołów

OD MONT-BLANC DO ŁAZIENKI

Stanisław Dygat: *Rozmyślania przy goleniu*, Warszawa 1959. Państwowy Instytut Wydawniczy; str. 189, 3 nlb.

Rozmyślania przy goleniu w wydaniu książkowym odłożyłem sobie do lektury na jakąś specjalną okazję. W pamięci pozostała mi przyjemność czytania *Podróży*. Wiele lat przedtem i cały czas potem żadna książka nie sprawiła mi przy czytaniu takiej satysfakcji, jakkolwiek zdarzyło mi się w tym czasie poznać co najmniej kilka niewątpliwych arcydzieł, górujących w tym czy innym względzie nad *Podróżą*. Po *Rozmyślaniach przy goleniu* trudno było spodziewać się takiej samej satysfakcji (bądź co bądź to margines pisarski Dygata), ale trzeba przecież być oszczędnym z autorami, których czytanie jest źródłem bezinteresownej radości. I dobrze się stało, ponieważ książeczka Dygata uchroniła mnie od złych rozmyślań świątecznych.

Dygat, jak mało kto, oswaja złe myśli. Więcej, Dygat oswaja samo zło, absurd i idiotyzm. Powiedziałabym nawet, że pod tym względem Dygat jest pisarzem niebezpiecznym, ponieważ umożliwia rozładowanie sprzeciwu wobec absurdu i idiotyzmu. Nawet wtedy, gdy do sprzeciwu nawołuje. Chodzi mu bowiem o sprzeciw interwencyjny, nie zasadniczy. W tym ostatnim, jak we wszelkiej zasadniczości, dopatruje się kabotyństwa. W jego prawdziwość nie wierzy. W skuteczność jeszcze mniej. Nie może zresztą być skuteczne to, co fałszywe.

U Dygata nieskuteczne jest w ogóle wszystko. Także sprzeciw interwencyjny. Z nieskuteczności wszystkiego nie wynika jednak nieszczęście. Co najwyżej melancholijna refleksja. Przed melancholią broni się Dygat uśmiechem. I nie jest to wcale uśmiech przez łzy. Śmiech Dygata nie jest udany. Jest najzupełniej prawdziwy. Dygat śmieje się, ponieważ jest dobry, ponieważ jest współczujący, ponieważ jest wyrozumiały. Wyrozumiały dla wszelkiego głupstwa w człowieku, a więc w rezultacie i dla wszelkiego głupstwa wokół niego. Głupstwo wokół człowieka jest bowiem jego własnym dziełem. W do-

datku niezamierzonym. „Świństwa i łajdactwa popełniają ci, którzy szlachetność pokochali nad miarę. Wydaje się im ONA czymś tak wzniosłym, upajającym i indywidualnie wartym zachwytu, że dla JEJ zdobycia, dla rozsławienia JEJ imienia (w połączeniu z własnym) gotowi są na najnikczemniejsze, najbardziej małostkowe świństwa i podłostki. Dla niektórych ludzi szlachetność stała się towarem takim samym dobrym dla handlu, jak każdy inny" (str. 42—43).

Dygat proponuje, jeśli tak to można określić, jedyne remedium na wszelkie zło: unikanie przesady. I w dobrym, i w złym. W ogóle we wszystkim: w życiu, w myśleniu, w sztuce, w literaturze. Jeśli Dygata cokolwiek naprawdę oburza, to tylko przesada. Przesadę chciałby demaskować wszędzie i we wszystkim. W dążeniu do dobra i w buncie wobec zła. W optymizmie i pesymizmie. W działaniu i w moralistyce. U Kazimierza Brandysa i u Sartre'a. U Hłaski i u Osborne 'a.

W niechęci do wszelkiej przesady jest Dygat bezkompromisowy i nawet bezwzględny. To może dziwne u pisarza, który nie lubi być bezwzględny, który z pobłażliwej wyrozumiałości i współczucia wyprowadza swój program pisarski. Zauważmy, dlaczego dyskwalifikuje pisarstwo Simone de Beauvoir. „Co to znaczy: Nie potrafi napisać powieści? To znaczy, że nie wie nic o indywidualnym, cichym cierpieniu i o indywidualnym cichym miłosierdziu" (str. 52). Zauważmy, jak określa ten swój pozytywny pisarski program. „Myślę, że społeczną funkcję pisarza określa jego wrażliwość na prawdę i kłamstwo, na sprawiedliwość i krzywdę oraz rzadkie ostatnio, ale cudowne pragnienie, by wprawiał innych w zadumę, przekazywał im swój nastrój, czasem dawał może chwile radości" (str. 79). Nie jest to w żadnym razie niekonsekwencja.

W *Podróży* doszukiwałem się, chyba trafnie, koncepcji „doli urzędniczej" współczesnego człowieka. Dola urzędnicza to dola człowieka zredukowanego w swoich możliwościach i aspiracjach. Dygat czuje się pisarskim rzecznikiem takiego właśnie człowieka. Nie pogardza nim jako manekinem, obdarza go współczuciem i sympatią, ponieważ jest on taki, jaki być może czy nawet musi. Nie można obwiniać nikogo za to, że nie jest taki, jaki być nie może. Przesadę tropi Dygat we wszystkim, co nie pasuje do sytuacji człowieka zredukowanego. Wzniośli moraliści są przesadni, ponieważ zapominają o tym, że co jakiś czas moralizują w innym duchu i to moralizowanie jest zależne od sytuacji koniunkturalnych. Zachwyt dla cywilizacji jest przesadny, gdyż trzeba pamiętać, że droga wiedzie „od Lindbergha do Toeplitza". Nawet sceneria nie może być przesadna, ponieważ człowiek zredukowany swą niezależność może manifestować nie na szczycie Mont-Blanc, lecz w łazience. „Łazienka jest ostatnim bastionem bezwzględnej niezależności współczesnego człowieka. Tam, najzupełniej legalnie odseparowani dzięki kluczowi lub zasuwce od społeczeństwa i zwolnieni z wszelkiego rodzaju służb, przymusów i ustępstw na jego rzecz, możemy poświęcić się wyłącznie sobie, i to zarówno fizycznie, jak i duchowo" (str. 41).

Prezentacja właściwej scenerii i praktyczno-życiowych okoliczności człowieka zredukowanego to główny chwyt Dygata w demaskowaniu przesady i intelektualnych koturnów. Teoretyzujesz, kochanie — ironizuje Dygat — na temat, czy młodzież jest zła lub dobra, ale nie zapominaj, że jesteś publicystą za złotówkę od wiersza. Chcesz uszczęśliwiać innych, to wiedz, że swoją własną nadzieję lokujesz w kuponach Toto-Lotka. Oburzasz się, lecz miej na uwadze, że to swoje oburzenie sprzedajesz za tantiemy. Zabieg redukcyjny Dygata prowadzi zawsze do wniosku, że wielkie cyfry, a tym bardziej algebraiczne formuły są zwykłym hochsztaplerstwem, ponieważ w rzeczywistości chodzi tu tylko o najprostsze rachunki. Stąd Dygatowska dystynkcja między myśleniem a wymyśleniem, między wysiłkiem a wysileniem.

Dygat cytuje w jednym z felietonów zdanie Jarosława Haška: „Człowiekowi zdaje się, że jest gigantem, a jest gówniarzem". To zdanie mogłoby być użyte jako motto *Rozmyślań przy goleniu*, gdyby nie to, że słowo „gówniarz" nie oznacza u Dygata pogardy. Przeciwnie! Kryje się za nim deklaracja sentymentalna. Tylko ironia neutralizuje sentymentalizm całego szeregu felietonów, w których nikomu nie wydaje się, że jest kim innym, niż jest. Tak jest w przeuroczej historii z czapką-niewidką. „Co do mnie — deklaruje się narrator — nie wstydzę się przyznać do dziecinno-dorosłych marzeń. Gdybym miał czapkę-niewidkę, przede

wszystkim dałbym po gębie X-owi. Z dawna już o tym marzę, ale powstrzymują mnie przed tym głupie konwenanse oraz szereg innych okoliczności" (str. 103). Tak jest w znakomitym opowiadanku o nieporządkach na biurku, w którym to opowiadanku dramat historiozoficzny został zawarty w anegdocie z życia codziennego. Tutaj gigantomania dotyczy wewnętrznych reakcji na mikrofakty. Wiadomo jednak, że fakty te są na planie pierwszym, są jedynym źródłem i efektem gigantomańskiej aktywności wewnętrznej. Historiozoficzny wymiar tej aktywności jest tym samym, czym marzenie o czapce-niewidce. Człowiek zredukowany może sobie pozwolić na wszelką dziecinadę marzeń, jeśli nie zapomina, że wszystko się rozgrywa w dziecinnym pokoju. W każdym razie polecam preceptorom naśladowanie arcywnikliwego toku myślenia Dygata, gdy obserwuje dziecinną gigantomanię.

„Kiedy zobaczycie czasem kogoś, kto wśród zabawy i rozbawionych ludzi siedzi smutny, zasępiony i niespokojny, możecie być zupełnie pewni, że myśli on o swoim biurku, na którym porozrzucane i spiętrzone książki, kartki, kwity, listy, papiery, a czasem przedmioty zupełnie nieoczekiwane i nieznane, jak na przykład pluszowy miś albo ciupaga, na którym wszystko to poprzewracane uniemożliwia jakąkolwiek pracę. Człowiek uważa się za zupełnego bankruta, wspomina jasne i wesołe momenty swojego życia jako coś raz na zawsze minionego i zastanawia się nad samobójstwem. Jest rzeczą bardzo dziwną, że ten stan nieładu uznaje się odruchowo i bogobojnie za coś nieodwracalnego i początkowo nie przechodzi człowiekowi nawet przez głowę, by można temu przeciwdziałać. (Tym dziwniejsze, iż tak jest za każdym razem i doświadczenia z poprzednimi nieporządkami nie uczą niczego.) Ale potem, ni stąd, ni zowąd, zupełnie tak, jak było z Archimedesem, Newtonem czy świętym Pawłem — nawiedza człowieka rewolucyjna i odkrywcza myśl, że przecież można po prostu zrobić porządek" (str. 116—117).

Od jakich niepokojów, lęków i podejrzeń można by się ustrzec, gdyby się miało na uwadze trzeźwe rozeznanie Dygata, że wszystko się ogranicza do własnego biurka, łazienki (wersja maksymalistyczna), do czyszczenia lub nieczyszczenia zębów i butów (najprostszy układ egzystencjalny). Uważać siebie za giganta to śmieszność, podejrzewać gigantów w innych to poważne zagrożenie dla normalnego współżycia. Człowiek może być wtedy pozbawiony nawet prawa do dziecinady. A dlaczego?

Zagrożenie wynika zawsze z powagi, z jaką się traktuje sytuacje niepoważne. Przed tym przestrzega Dygat w każdym wypadku. Tę przestrogę odnosi także do siebie jako człowieka i jako pisarza. „Pisarz nie powinien samego siebie traktować nazbyt serio" (str. 60). „Nie mniej zdawkowo i patetycznie (ba, bodaj jeszcze bardziej) brzmi określenie: powaga zawodu pisarskiego. Ale i powaga pisarska objawia się najróżniej i nie trzeba zapominać, że gdy Kafka czytał przyjaciołom *Zamek* (o czym wspomina Tomasz Mann), słuchacze pokładali się ze śmiechu, a sam Kafka tak się śmiał, że musiał przerwać czytanie" (str. 30). Sam Dygat określa się zawsze ironicznie. W jednej z trafniejszych autodefinicji stylizuje się Dygat na sklerotycznego staruszka. Stylizacja starcza ma zresztą ten sam walor znaczeniowy, co stylizacje dziecinne. „Chodzi mi tylko o to, że ja swoją cegiełkę tak tylko skrycie i skromniutko sobie gdzieś z boku podrzucam, a wcale nie pcham się, gdzie stawiają gmachy. Ot, grzeszę tam sobie pod piecem, już to przeklinam z cicha, już to pacierze klepię, darujcie staremu" (str. 124). Pluszowy miś, biurko, łazienka i piec to całe teatrum, na którym zmieścić się może wszystko, co ma początek i koniec.

Henryk Bereza

„JAK TAM BYŁO"?

Kazimierz Andrzej Jaworski: *Serca za drutem (Wspomnienia z Sachsenhausen).* Okładka i ilustracje: Maria Hiszpańska-Neumann. Lublin 1959. Lubelska Spółdzielnia Wydawnicza; str. 163.

Wiosną 1940 roku 650 Polaków, połapanych na ulicach czy po domach Lublina i Chełma, osadzono na lubelskim zamku. Po kilku dniach gestapo wywiozło tych więźniów do Sachsenhausen pod Oranienburgiem (na północ od Berlina). Gdy się tam zjawili, w obozie pamiętano jeszcze inny transport polski: profesorów, docentów i asystentów Uniwersytetu Jagiellońskiego (listopad 1939 — marzec 1940). Wśród połapanych w czerwcu znalazł się i znany pisarz, założyciel i redaktor jednego z najlepszych naszych pism poetyckich, wychodzącej w Chełmie *Kameny*, Kazimierz Andrzej Jaworski. Rzecz prosta, że w okresie okupacji zasłużony redaktor *Kameny* musiał zmienić zawód. Jak ogół naszych pisarzy, nie był — oficjalnie — poetą ani tłumaczem tekstów poetyckich, lecz nauczycielem. W obozie nawet do tej funkcji przyznawać się nie było można (przynajmniej wobec władz). Gdy Jaworski na pytanie jakiegoś SS-mana odpowiedział kiedyś przez nieuwagę, że jest nauczycielem, o mało za to nie spotkały go najgorsze konsekwencje. „Nie potrzebujemy tu polskich nauczycieli" — ryczał funkcjonariusz. Lepiej więc było podawać w odpowiedniej rubryce trochę fantastyczny (ale niesprawdzalny i „neutralny") zawód kupca. Trzeba jednak powiedzieć, że na przeżycia własne oraz 10.000 zamkniętych w Sachsenhausen „häftlingów" patrzył K. A. Jaworski od początku — oczyma świadomego i nowoczesnego pisarza. Wydaje mi się, że wynikiem tego spojrzenia jest ton książki o Sachsenhausen, napisanej na podstawie wojennych jeszcze notatek, a obecnie ukończonej i wydanej. Jaworski wyczuł, że właśnie sprawą pisarza jest wobec takich zjawisk, jak obóz koncentracyjny — relacja, którą można nazwać uczciwym, rzetelnym, jasnym i przenikliwym świadectwem.

Wolno mówić o pewnych cechach gatunku artystycznego, który określam terminem: świadectwo. Musi być ono epicko obiektywne, nie kryć niczego istotnego, nie poddawać się powierzchownej emocjonalności, na pierwszy plan wysuwać fakty i ich związki, a nie wnioski czy komentarze. I im bliższe jest tym cechom świadectwo o wydarzeniach, tym więcej będzie miało wartości dla każdego — polskiego czy zagranicznego, świadomego czy nieświadomego — czytelnika.

Jaworski daje więc znakomity i artystyczny dokument, dotyczący jednego z obozów hitlerowskich, którego celem było dostarczenie państwu bezpłatnej, niewolniczej siły roboczej, a zarazem zlikwidowanie czy unieszkodliwienie „potencjalnych" wrogów. Autor książki stwierdza z uczciwą szczerością, że Sachsenhausen nie stanowiło najstraszliwszego z obozów ludobójczych. Były w tym obozie jakieś urządzenia sanitarne, wśród dozorców trafiali się więźniowie, którzy nie zatracili poczucia ludzkości ani solidarności. Po przebyciu straszliwej wstępnej „kwarantanny" trzymiesięcznej, już na samym wstępie do właściwego obozu powitały Polaków okrzyki więźniów niemieckich: *„Polen hoch"*, nie dla mentorstwa, ale dla zaznaczenia uznania, szacunku wobec przedstawicieli polskiej narodowości. Nawet wśród SS-owców zdarzali się ludzie. Jaworski cytuje przykład trochę dziwnego nadzorcy, który sam z daleka ostrzegał więźniów, że się zbliża, że należy się mieć na baczności i przestać „markować" pracę.

Sachsenhausen było w zasadzie przeznaczone dla więźniów niemieckich czy innych narodowości; jeśli trafili tu i Polacy, to dlatego, że do sierpnia 1940 roku nie był jeszcze gotowy Oświęcim. Jednak i w tym „lżejszym" obozie zdarzały się wypadki rozstrzeliwania już nie tylko poszczególnych ludzi, ale i całych grup (np. polskich studentów, jeńców radzieckich). Bicie, kopanie, nieludzki tryb niektórych prac, a nawet mordowanie podkutymi butami SS-manów zdarzało się także i w Sachsenhausen. Gdy jednak ktoś zachorował, tak że trzeba było wykonać operację — dokonywano jej z

całą skrupulatnością i zachowaniem lekarskiej etyki.

Najważniejszą sprawą był system poniżania, deptania ludzkiej godności, świadome przeobrażanie ludzi wolnych i cywilizowanych w niewolników. A z drugiej strony: działał system samoobrony, który społeczność więźniów umiała odbudować czy ocalić. Upodleniu i niweczeniu godności służył już próbny okres „kwarantanny". Oczywiście, że nie chodziło tu o cele sanitarne ani o lęk przed zawleczeniem epidemii. Koncepcja „koncentracjonizmu" zakładała, że okres 3 miesięcy wystarczy, by w ludziach wiele instynktów społecznych wykorzenić do gruntu; by je wykarczować. (Zapewne ów pogląd został po trosze przejęty od zasad „wychowawczych" militaryzmu.) Otóż „blokowym" w tym „wstępnym" obozie był w Sachsenhausen sadysta i zwyrodnialec, Willi. Jaworski pokazuje — i to jest jedną z cennych wartości jego książki — jak system zastraszenia i dręczenia w okresie kwarantanny różnicował więźniów zależnie od stopnia ich psychicznej odporności. Zdarzały się nawet wypadki — osobliwego odwracania ról. Jeden z przypadkowo złapanych, Jawin, od pierwszej chwili starał się wkraść w łaski blokowego. (Jego sylweta, szkicowo, ale świetnie nakreślona, znajduje się w pierwszym rozdziale książki Jaworskiego.) Jawin przypadkowo znalazł się wśród ofiar obozu. Psychologicznie i potencjalnie odpowiadała mu rola kata, oprawcy. Nie tylko denuncjował, ale i rwał się do bicia współkolegów. Wreszcie (w zmowie z blokowym) dopuścił się prowokacji wobec jednego z więźniów, byłego starosty. Podczas nocnego apelu szepnął zgorączkowanemu staroście, że można ze sobą wziąć koc do okrycia się. Taki występek przeciw „dyscyplinie" doprowadził SS-owca do ataku wściekłości: w oczach całego „bloku" uderzeniami buta na śmierć zakatował nieszczęśliwego więźnia!

Po przejściu do właściwego obozu koledzy zamordowanego opowiedzieli to uczciwszym „blokowym". Ci zareagowali pogardą wobec Jawina. Gdy były prowokator dopuścił się poważnego wykroczenia przeciw etyce obozowej — kradzieży z krzywdą kolegi — blokowy wysłał go do obozu karnego. Tak więc postępowanie Jawina obróciło się przeciw niemu samemu. Gdyby nie sprowokowanie śmierci kolegi, nie spotkałaby go tak sroga kara. Autor pozwala nam zrozumieć, jak rodzi się zjawisko solidarności „häftlingów", będące — jak sądzę — jednym z wymownych objawów działania sił samozachowawczych we wszystkich społeczeństwach. Kradzież — szczególnie kradzież chleba — była groźnym faktem w obozie, gdzie racje żywnościowe wystarczały zaledwie na minimalne podtrzymywanie życia. Walka przeciw kradzieżom była więc walką o samozachowanie, zaciętą i nieubłaganą. Podobne znaczenie musiała mieć solidarność więźniów wobec donosu i prowokacji. Myślę, że bliski tym sprawom (choć w innych, oczywiście, wymiarach) jest problem najciekawszej ze sztuk A. Millera — *Widoku z mostu*. Amerykański dramaturg pokazał niszczące działanie denuncjacji. Byłoby rzeczą płytką przypuszczać, że sprawa bohatera tej sztuki, który wydał rodaka w ręce urzędu imigracyjnego (czyli policji), dotyczy tylko sytuacji Włochów amerykańskich. Ma ona na pewno znaczenie metaforyczne, sięga w sprawy wszelkich prześladowanych. Artur Miller nie zająłby się na pewno tym zagadnieniem w sposób równie gorący, gdyby nie doświadczenia ostatniej wojny, która wydawała na łup denuncjacji już nie dziesiątki czy setki tysięcy, ale miliony ludzi. Wydaje mi się też, że w *Upadku* Camusa można się dosłuchać owej sprawy, która w latach 1940—1944 tak mocno zabrzmiała. Współodpowiedzialności za los ginącego człowieka.

Jaworski ukazuje w dalszych rozdziałach swej książki, jak się zwolna w obozie organizowała duchowa pomoc wzajemna, zapoznawanie się więźniów różnych narodowości, wymiana wiedzy z różnych dziedzin: ba, nawet odczyty, występy artystyczne, wspólne obchody świąteczne, wieczory poetyckie (czescy więźniowie sporządzili nawet antologię swych poetów od Wolkera do Halasa, Nezvala i Seiferta). Niespodzianki, które się zdarzały, były równie zdumiewające, jak te, które ukazuje *Himmelkommando* Obrenovicia i Lebovicia. Okładka i zdobiące książkę K. A. Jaworskiego rysunki Marii Hiszpańskiej-Neumann (szczególnie ten końcowy, na stronie 158, ukazujący dantejski krajobraz obozu i drutów) współdźwięczą z nastro-

jem całości. A równocześnie stają się świetnym dziełem malarskiej poezji, jak wszystko, co wychodzi z rąk tej niezwykłej i śmiałej artystki.

Był luty 1942 roku, gdy K. A. Jaworski, szczęśliwym zbiegiem okoliczności wypuszczony z obozu, meldował się w chełmskim gestapo. „Upłynęła chwila oczekiwania... Wreszcie blondyn o jasnych oczach i wygolonej twarzy... odjął oczy od papieru i zwrócił się do mnie najczystszą polszczyzną: — Tak, jak się pan nazywa? — Wymieniłem imię i nazwisko. — A pański zawód? — Nauczyciel. — Ttak! To pan był w obozie koncentracyjnym? — Skinąłem głową. — A gdzie? — W Oranienburgu. — Nie rozumiałem tych pytań, ani do czego prowadzą. Miał przecież przed sobą papierek, z którego wiedział o wszystkim. — Jak długo pan tam przebywał? — 19 miesięcy. — Chwila milczenia. Wreszcie pytanie: — A jak tam było?"

Jak tam było? Gdym czytał tę wymowną rozmowę, przypomniałem sobie pewne spotkanie w pociągu. Jechałem z Hamburga do Berlina w listopadzie 1959. Przede mną siedział młodzieniec może 25-letni, niedawno upieczony inżynier, który znalazł pracę — aż w Kanadzie. Zaczęliśmy rozmawiać, młodzieniec wydał mi się ujmujący i miły. „Pod koniec wojny, jako dziecko, wyjechałem z rodzicami do miasteczka Oranienburg. Nasz dom w Berlinie został bowiem zbombardowany." „Oranienburg — odparłem — czy to ta sama miejscowość, pod którą mieścił się obóz Sachsenhausen?" „Tak, ta sama!" Przez twarz młodzieńca przesunął się cień, jakby przybledniecie. Spojrzeliśmy na siebie. Wiem, że zrozumiał mnie dobrze.

Wojciech Natanson

GAŁCZYŃSKI ZRACJONALIZOWANY

A n d r z e j S t a w a r: *O Gałczyńskim.* Warszawa 1959. „Czytelnik", str. 397.

Na tle niepokojącego minimalizmu współczesnej krytyki polskiej, której przedstawiciele ograniczają się do form drobnych, na tle posuchy wydawniczej, jaka nawiedziła tereny, po których ze wszech miar należałoby spodziewać się żyzności: tereny historii literatury, dwudziestolecia mianowicie — działalność pisarska Andrzeja Stawara staje się zjawiskiem o wartości podwójnej. W niedługim odstępie czasu — dwie książki z pogranicza historii literatury i krytyki literackiej, dwie całości o charakterze monograficznym, przynoszące konkretną wiedzę, a jednocześnie stanowiące wyraz indywidualności pisarskiej o zacięciu polemicznym — to już niemal fenomen, który powitać należy z dodatkową radością. Zarazem — nie bez odcienia smutku, z tych samych wynikającego przyczyn. W końcu bowiem książki, spełniające funkcje podobne do funkcyj Stawarowskich monografii, powinny ukazywać się nie: dwie w ciągu pięciolecia, lecz: pięć w ciągu roku. W takiej dopiero sytuacji istniałaby dla krytyki szansa doścignięcia historii.

Czy owa posucha jest winą wyłącznie ludzi parających się opisywaniem cudzych wierszy — to już inna sprawa. Tak czy inaczej Stawar jest obecnie jedynym krytykiem polskim pisującym książki. Nie można o tym zapominać.

O Gałczyńskim — to przykład nadzwyczaj ciekawej symbiozy między krytykiem a historykiem literatury, między ideologiem a naukowcem. Jednocześnie — egzemplifikacja metody badawczej wprowadzającej niezwykłe zagęszczenie i kompresję różnorodnych treści poznawczych. Analiza poezji Gałczyńskiego została tu bowiem przeprowadzona przy użyciu elementów wyjątkowo szerokiego, panoramicznego tła interpretacyjnego, w którego skład wchodzą zarówno współczesne zjawiska ekonomiczne, polityczne, literackie i estetyczne, jak — daleko niejednokrotnie sięgające w prze-

szłość — genealogie pewnych zjawisk literackich czy ogólnokulturowych. Jeśli dodamy, że Stawar przeprowadza tu dość szczegółowe rozbiory poszczególnych, wybranych wierszy — zarysuje się przed nami obraz nadzwyczaj trudnego zadania, jakie krytyk postawił przed sobą, przystępując do pisania książki, w której problem bezrobocia sąsiaduje z oceną poezji Norwida, a opis finansowych trudności, w jakich znalazł się w tym czy innym okresie swego życia Gałczyński — z roztrząsaniem polityki Kościoła katolickiego w dobie Odrodzenia. Albo — dojdziemy do wniosku, że autor żadnego zadania — w sensie metodologicznym — nie postawił przed sobą i że napisał swą książkę po trosze na zasadzie krytycznej gawędy.

Rzecz jasna — prawda leży pośrodku. Książka została napisana według pewnej metody — mianowicie: według metody Stawara. Że zaś jest to metoda taka właśnie: „wieloaspektowa", dygresyjna i łącząca ze sobą zagadnienia należące do najróżniejszych dyscyplin, to wynika z zasygnalizowanej powyżej symbiozy dwu postaw: krytyka i historyka, ideologa i naukowca.

Rozdzielenie obydwu tych postaw stanowi niewątpliwie niebezpieczny zabieg krytyczny. Stawar jest twórcą dojrzałym, jest w pełnym tego słowa znaczeniu indywidualnością: obydwie połowy jego pisarstwa zrosły się ze sobą w żywo funkcjonujący organizm. Niemniej zabiegu tego dokonać trzeba, nie tylko dla celów czysto poznawczych. Także — dla próby przeprowadzenia oceny tego pisarstwa.

Podział funkcji jest tu w zasadzie następujący: krytyk-ideolog kieruje całością, wypowiada sądy ogólne, dokonuje wyboru i decyduje o hierarchii ważności poszczególnych wątków dygresyjnych (które służą do udowodnienia pewnych ogólnych tez), ustala wytyczne dialektyki rozwojowej analizowanego poety. Historyk-naukowiec analizuje problemy szczegółowe, dostarcza materiału do syntez, wskazuje na analogie historyczne. Krytyk-ideolog odgrywa w książce Stawara rolę nadrzędną. Jednak historyk-naukowiec, wykonując pracę pochłaniającą nierównie więcej czasu, wysuwa się niejednokrotnie na plan pierwszy. On także użycza swemu przełożonemu stylu, w formie spokojnej i beznamiętnej przekazując zarówno sformułowania polemiczne, jak sądy oparte nie na badaniu naukowym, lecz na podstawie literackich gustów.

Zacznijmy zatem analizę od niego właśnie. W książce *O Gałczyńskim* — bodajże przede wszystkim — zwracają na siebie uwagę świetne analizy poszczególnych wierszy. Do najlepszych należy tu analiza *Skumbrii*, stanowiąca jednocześnie zabawną, bo z pozmienianymi po trosze rolami, dyskusję interpretatorską z Arturem Sandauerem. Dyskusję co prawda o tyle ułatwioną, że wykorzystującą — raczej wyjątkowe — fatalne niedopatrzenie autora *Bez taryfy ulgowej*.

W większości owych analiz autor z dużą wnikliwością wyjaśnia utwory czy fragmenty pozornie niezrozumiałe, ściślej: takie, którym niezrozumiałość zarzucano; spokojną i pewną ręką odrywa — zbyt pochopnie na utworach tych ponaklejane etykietki z napisem „Nonsens" i ukazuje całkiem sensowne i pożywne treści, kryjące się pod nimi. Niekiedy wdaje się także w analizę ekspresyjnej funkcji poszczególnych chwytów, zwykle: znów takich, które spotykały się z zarzutami, tym razem — w rodzaju: gadulstwo, brak koordynacji. Także i te zarzuty potrafi świetnie odeprzeć, wykazując celowość i użyteczność rozpatrywanych chwytów. (Na przykład: chwytu powtórzenia, w którego obronie Stawar ładnie analizuje werset: „Rękę podał? Podał, podał", z wiersza *Chwalmy dyrektorów*.) Podobnie zaś wnikliwe i przekonujące analizy spotykamy również i tam, gdzie w grę wchodzi konieczność udowodnienia realistycznych podstaw fantastyki Gałczyńskiego (str. 197/198). *

Celność i odkrywczość wszystkich tych rozbiorów uwarunkowana jest dwojako: po pierwsze — talentem wnikliwości interpretatorskiej, po drugie — szczegółową wiedzą dotyczącą epoki — zwykle bowiem nie co innego, jak konkretne realia historyczne wyjaśniają, zwłaszcza sens pozornych nonsensów. W ten sposób Stawar historyk-naukowiec realizuje się nam po trosze w postaci filologa-hermeneuty. Jednocześnie zaś: ten jedyny konsek-

* Nienowa to zresztą zaleta krytycznych prac Stawara: warto tu przypomnieć jego analizę obrazowania u Kadena (*Czarne skrzydła*, szkic z roku 1929).

wentny krytyk marksistowski okazuje się zarazem jednym z nielicznych współczesnych analityków; badaczem — metodami swymi — bliższym formalizmowi niż wielu krytyków wywodzących się z tego kierunku.

Obok szczegółowych, choć niewyczerpujących analiz, spośród których zostały tu wymienione jedynie nieliczne, najbardziej zresztą charakterystyczne, rodzaje — uwagę czytelnika zwraca od razu na siebie znakomity zmysł historyczny Stawara, pozwalający mu na śledzenie dziejów pewnych motywów czy postaw literackich, jakie pojawiają się w poezji Gałczyńskiego (np. postawa „błazna"), bądź też na odnajdywanie właściwych źródeł literacko-kulturowych, źródeł, z których wywodzą się poszczególne konwencje tej poezji (np. „kantyczkowy" barok).

I tak — w przeważającej ilości wypadków — wszędzie tam, gdzie chodziło o dokładne zbadanie pewnych konkretnych właściwości bądź konkretnych powiązań poezji Gałczyńskiego — spotyka się rzetelne, niejednokrotnie odkrywcze wyniki precyzyjnej, solidnej pracy historyka-naukowca.

Nieco odmiennie sprawy zaczynają wyglądać tam, gdzie nad zbliżeniem analitycznym przeważa syntetyczny skrót, gdzie nad problematyką ściśle związaną z Gałczyńskim przeważają problemy natury ogólniejszej. Oto przykład wyjaskrawiający:

„Zresztą u nas »awangarda« wkrótce podzieliła się. Spora część naszych awangardzistów poszła śladem Majakowskiego, włączając się wcześniej lub później do ruchu rewolucyjnego. Reszta ugrzęzła właściwie w jakimś odnowionym estetyzmie — niewiele poza różnicami formalnymi odbiegającym od dawnych jego odmian" (str. 29).

Nie pozostaje tu nic innego, jak pogratulować Julianowi Przybosiowi, jednemu z największych rewolucjonistów polskiej poezji. Pogratulować owego „niewiele-odbiegnięcia" od... Miriama zapewne.

Wydaje się rzeczą jasną, że przytoczonego powyżej fragmentu nie pisał Stawar historyk-naukowiec. Nie dopuścił go tu do głosu Stawar krytyk-ideolog, Stawar utylitarysta. Gdyby choć na chwilę pozostawił wolną rękę swemu wnikliwemu podwładnemu, otrzymalibyśmy może nową i odkrywczą analizę awangardowej poezji, z której to analizy wynikałaby niezbicie nowość i odkrywczość tej poezji, o podobieństwach zaś z modernizmem mało byłoby mowy... Ale krytyk surowo traktuje naukowca. Aż tak surowo, że zmusza go do używania terminologii nieprecyzyjnej i nieco samoswojej (szerokie, a niesprecyzowane pojęcie „parnasizmu", pomieszanie „estetyzmu" z „estetyką" w zdaniu: „Równie mistrzowsko wygrywał kontrasty antyestetyzmu i estetyki", str. 298) i że odmawia mu nawet — przysługującego także krytykom — prawa do dokładnej dokumentacji i pełnej znajomości literatury przedmiotu*. Wreszcie — że uzależnia go już nie tylko od własnych gustów, lecz także od własnych fobii literackich, których przykładem jest właśnie jego antyawangardyzm.

Zacytowany powyżej fragment stanowi przykład skrajny, nietypowy; reprezentuje te tendencje krytyczne Stawara, z którymi — doprawdy — mało kto może się zgodzić. Stanowią one przecież wyjaskrawienie tych tendencyj krytyka, które w książce *O Gałczyńskim* przejawiają się konsekwentnie: wszędzie tam, gdzie historyk-naukowiec milknie już niemal zupełnie wobec krytyka-ideologa.

Przyjrzyjmy się zatem z kolei temu ostatniemu. Przedmiotu swych badań nie traktuje on w sposób beznamiętny: nie jest mu obojętny wynik, do jakiego w trakcie swych poszukiwań dojdzie. Świadczą o tym — między innymi — zlecenia, jakie wydaje. Analizy, jak wykazano to powyżej, niemal z re-

* Tak na przykład czytamy u Stawara: „Uważa się na ogół, iż zarówno problematyka, jak i postawa Gałczyńskiego miały charakter drobnomieszczański. Niewiele to jednak określa — pojęcia drobnomieszczaństwa w publicystyce używa się w sposób niezbyt sprecyzowany (...) Co rzeczywiście zaprząta Gałczyńskiego, pobudza jego poezję, to problem inteligenta" (str. 128). Tymczasem — wystarczy sięgnąć do książki Jana Błońskiego pt. *Poeci i inni* (1956), by przekonać się, że ten — ani razu nie wspomniany przez Stawara — krytyk 1) pojęcie drobnomieszczaństwa traktuje w sposób precyzyjny, wprowadzając doń socjologiczne rozróżnienia wyjaśniające stosunek Gałczyńskiego do tej warstwy, 2) silnie podkreśla „inteligencką" problematykę poety (str. 78/79).

guły mają za zadanie obronić poetę przed — istniejącymi już — zarzutami. Zarysowuje się tu zatem — nadzwyczaj zresztą sympatyczny — adwokacki, obrończy charakter krytyki Stawara. W momencie, w którym zarzut odparto — biegłemu-analitykowi Stawar odbiera zwykle głos. A analizę można by przecież kontynuować dalej — w kierunku problematyki *sensu stricto* estetycznej, którą niecierpliwy krytyk zbywa zbyt często zdaniami w rodzaju: „Jeżeli chodzi o walory formalne, określane pospolicie terminami takimi, jak »muzyka słowa«, »malowanie słowami«, mamy tu partie należące do najlepszych w twórczości Gałczyńskiego" (str. 356), lub w rodzaju: „Wiersz — nie pozbawiony swoistego uroku (...)" (str. 113).

Zbywa zaś dlatego, że — jako obrońca Gałczyńskiego — występuje nie przed trybunałem poezji, lecz przed trybunałem użyteczności społecznej. Rozumie ją szeroko, jest krytykiem liberalnym i niejedno ostre zdanie kieruje ku prokuraturze. Nie osiąga przecież tego momentu, w którym użyteczność społeczną zaczyna się odnajdywać w bezinteresownym przeżyciu estetycznym. Nie rozumie jej tak szeroko, by nie na czym innym, jak na tym właśnie przeżyciu ufundować swą wielką mowę obrończą.

Stąd — zdumiewające niekiedy — meandry tej mowy, jej w najróżniejsze kierunki odbiegające dygresje. Nie wywołała ich konieczność metodologiczna, lecz doraźna potrzeba odparcia rzeczowymi argumentami niebezpiecznego zarzutu, wysuniętego przez trybunał. Tak na przykład — w oczach Stawara przynajmniej — zarzutem takim mogłoby się stać pomówienie poety o religijność. I tej to właśnie obawie zawdzięczamy, wspomniane na wstępie recenzji, wiadomości o polityce Kościoła katolickiego w dobie Odrodzenia — tak daleko bowiem zawędrował autor, by dowieść, oczywistej zresztą, tezy, że występujące w poezji Gałczyńskiego motywy religijne mają (wyjąwszy *Notatki z nieudanych rekolekcji paryskich)* charakter raczej dekoracyjny niż światopoglądowy.

W ten sposób — meandry wywodów Stawara, dążąc ku udowodnieniu: 1) szczerości ideowych przemian Gałczyńskiego, 2) realistycznych i racjonalistycznych skłonności poety (jako społecznie najbardziej użytecznych) — wymijają niejedno z kapitalnych zagadnień „gałczyńskologii". I tak — rozpatrując stosunek Gałczyńskiego do Skamandra raczej na płaszczyźnie „życiowej" niż poetyckiej — Stawar nie interesuje się bliżej genetycznymi związkami, łączącymi autora *Piekła polskiego* z poszczególnymi przedstawicielami tej grupy, Tuwimem przede wszystkim. I tak — ujmując zagadnienie kontaktów z literaturą Zachodu w kategorie — istotnie — prawnicze („nie ma powodu przypisywać Gałczyńskiemu niewinności w tych sprawach", str. 358) — rezygnuje z wyjścia poza ogólniki, jeśli chodzi o problem tak kapitalny, jak związki i podobieństwa łączące Gałczyńskiego z nadrealizmem (warto tu zwrócić uwagę na Desnosa) czy w ogóle — pamiętając zwłaszcza o Laforgue'u * — z poezją francuską. Jedyna niemal konkretna uwaga tego rodzaju to — cytat (z artykułu Artura Międzyrzeckiego, który zestawił Gałczyńskiego z Michaux).

Najważniejsze przecież wydają się te pominięcia, które utrudniają Stawarowi dotarcie zarówno do samej istoty tej poezji, jak do samej istoty jej oddziaływania na czytelnika. Wydaje się rzeczą jasną, że tajemnic tych nie odsłoni się w pełni bez: 1) analizy wersyfikacyjnej, podkreślającej związki poezji Gałczyńskiego z kabaretowym piosenkarstwem, 2) silnego wyeksponowania parodystycznych skłonności jego liryki, 3) dokładnego zbadania roli, jaką w poezji tej odgrywa nonsens i oparte na nim poczucie komizmu.

Zwłaszcza punkt trzeci wydaje się tu nadzwyczaj ważny. Tendencje Stawara, by ograniczyć rolę tego czynnika do minimum — przydatne są wtedy, gdy obalają fałszywe interpretacje, gdy rzekomemu nonsensowi przywracają jego sens. Jednak — stają się szkodliwe, gdy krytyk zaczyna lekceważyć zarówno te wartości, które poezji Gałczyńskiego przynosi nonsens niewątpliwy, jak te, których przysparza wypowiedziom „sensownym" — t e c h n i k a nonsensu. Materiału genetycznego i porównawczego znalazłoby się tu sporo, podobnie jak autorów omawiających te sprawy (z Łukaszem Górnickim włącznie).

---

* Na podobieństwo to zwrócił uwagę Kazimierz Wyka w artykule *Poeta i partyjnictwo* (1938).

Sprawy, o których pisali już — o wiele szczegółowiej niż Stawar — jego poprzednicy, Błoński i Sandauer, autorzy szkiców i rozpraw o wiele krótszych. Od monografisty należałoby oczekiwać bardziej wyczerpującego omówienia tego problemu, w którym, bądź co bądź, nie tylko autor recenzji upatruje jeden z centralnych problemów „gałczyńskologii". Że przypomnimy ów czterowiersz:

Pokazałeś w wesołej herezji
Przez swe fraszki fiołkowe i gęsie,
Ile jest nonsensu w poezji
I ile poezji w nonsensie.

Stawar tajemnicy Gałczyńskiego poszukuje we własnej koncepcji literatury i w poglądach poety z późnego okresu jego twórczości. „To trud zrodził urodę" — te słowa z poematu o *Wicie Stwoszu* stanowią — zdaniem krytyka — klucz właściwy. *Nota bene* klucz, przy pomocy którego poeta otworzył serca narodu, mało dotąd sławnego ze swej pracowitości...

Niewątpliwie klucz ten — i zostało to w książce tej udowodnione ponad wszelką wątpliwość — otwiera jedną z tajemnic poezji Gałczyńskiego. Ale nie tę główną.

Niejedno z zagadnień, o które upomina się recenzent, znalazło się w tej monografii — w formie jednak szkicowej, zepchnięte na plan odległy. O hierarchii takiej zadecydowała Stawarowska koncepcja krytyki, koncepcja, którą — analogicznie do terminologii dotyczącej twórców* — nazwać można heteroteliczną. Rozpatrywana jako wyraz tej koncepcji — książka Stawara zdumiewa zarówno swoim liberalizmem, jak zarysowującą się w toku poszczególnych analiz lojalnością w stosunku do odmiennych, „autotelicznych" raczej, postaw badawczych. I w rezultacie: dla każdego — niezależnie od jego własnych koncepcyj literatury i krytyki — jest książką nadzwyczaj pożyteczną: po brzegi naładowaną zarówno materiałem do przemyśleń i wehementnych niekiedy sprzeciwów, jak wynikami konkretnych badań, znacznie poszerzających naszą wiedzę interpretatorską i faktograficzną o poecie. Przy czym — choć zaleta to uwarunkowana pewną skłonnością do uproszczeń literackiej problematyki — autor tej książki to jeden z bardzo dziś nielicznych krytyków, których zrozumienie nie wymaga poszukiwań słownikowych ani umiejętności interpretatorskich. Dodawszy tę cechę do wielu innych: kiedy Stawar pisze o współczesnej poezji, o nowatorach, awangardzistach czy nadrealistach (a nowatorstwem dwudziestowiecznym interesuje się nie od dziś), gdy wszystko w tej przedziwnej literaturze wyjaśnia, racjonalizuje i uspołecznia — nieodmiennie przychodzi na myśl spokojny, rozważny, metodyczny i sceptyczny Piotr Chmielowski, gdy rozstrząsa i klasyfikuje poezję Młodej Polski.

Jerzy Kwiatkowski

---

* Zob. Stanisław Ossowski: *U podstaw estetyki*. 1958. str. 297.

JEDNOZNACZNOŚĆ I TOLERANCJA

Samuel Sandler: *Andrzej Strug wśród ludzi podziemnych*. Warszawa 1959. „Czytelnik"; str. 344.

Początek naszego stulecia, tzn. epoka Młodej Polski, nie przestaje wydawać mi się chwilą, w której dojrzały i wyraziły się niepokoje kulturalne następnych dziesięcioleci, literatura tego okresu skupia problematykę sięgającą także do naszych lat. Staram się mieć na uwadze ukazujące się na ten temat publikacje, gdyż właśnie teraz kształtuje się coraz głębiej rozumiana opinia o jakiejś jednolitości minionych sześciu dziesiątków lat bieżącego wieku, o możliwości odnalezienia jakichś miar, pozwalających przeciwstawić nasze stulecie — wiekowi dziewiętnastemu. Przesłanki tego przeciwstawienia wtedy się właśnie zarysowują, stąd atrakcyjność tematów.

Jest to sprawa, która oczywiście może nie interesować autorów znajmujących się epoką, chociaż nie spotkałem jeszcze książki, w której nie znalazłoby się jakieś bardziej lub mniej mimowolne „nawiązanie" do naszych lat. To mniejsza. Wspominam jednak o tym na początku recenzji omawiającej książkę o Andrzeju Strugu, gdyż najciekawsza i zarazem najtrudniejsza rola historyka kultury, literatury, polonisty — to określić właśnie nadrzędne perspektywy opisywanych zjawisk a w związku z tym cel podjętej pracy, jej „egzystencjalne" podstawy. Mamy już chyba poza sobą okres uzasadniania tezy, że literatura jest zjawiskiem historycznym, podlegającym przemianom w myśl przemian społecznych, i poprzestawanie na prostym porządkowaniu zjawisk kulturalnych podług przemian innego rzędu, konieczne jako punkt wyjścia, nie może być zbyt frapującym intelektualnie punktem dojścia. Z jednej strony okazało się, że stosunek między „kulturą" a „życiem" ma swoje tajemnice, przybiera różne formy, formuła prostej zawisłości przestaje wystarczać. Z drugiej strony kultura, a w szczególności twórczość artystyczna, prezentuje dość uporczywą skłonność do autonomizacji, własnej dynamiki rozwoju, zależność swą próbuje w ogóle ukryć albo nawet zniszczyć. Wolność sztuki, niezależność artysty — te liczmany mają dziś dobrą prasę, co tym bardziej podpowiada przekornemu badaczowi ich kompromitację.

Otóż tego typu niepokojów badawczych znalazłem w książce Samuela Sandlera zbyt mało. Książka o Strugu ma swój wyraźnie zarysowany cel polemiczny, a tym samym swoją rację nadrzędną, lecz wydają mi się one skrojone zbyt wąsko, robić sobie bowiem przeciwnika polemicznego z wulgarnie czy sekciarsko potraktowanego marksizmu, z okresu zwłaszcza, gdy marksizm dopiero pojawił się w polonistycznych interpretacjach — to chyba niezbyt ambitne zadanie. Ale konieczne — ktoś mi odpowie. Konieczne bez wątpienia, lecz dokonać się ono powinno w sposób pośredni, poprzez interpretacje pełniejsze, bogatsze, bardziej wielostronne. Jak to wygląda w książce o Strugu?

Wewnętrznym nurtem pracy Sandlera jest pytanie, które sformułowałbym następująco: w jakiej mierze można uznać w dorobku Struga literaturę robotniczą, proletariacką, rewolucyjną, wyrażającą w sposób prawdziwy rzeczywistą walkę proletariatu, w jakiej mierze jest ten dorobek „realistyczny" (należy zresztą zaznaczyć, że autor wystrzega się tego trudnego słowa), „realistyczny" z proletariackiego punktu widzenia? Czy Strug był rzetelnym pisarzem rewolucji 1905 roku, czy też jedynie zafascynowanym wydarzeniami inteligentem, który w dramatycznych sytuacjach znajdował scenerię dla odtwarzania psychologistycznych rozterek, stanów zagubienia itp. komplikacji duchowych właściwych inteligenckim duszom, czy też może zgoła był pisarzem piłsudczykowskim, którego książki wyrażają ideologię konspiracyjnego oderwania się od mas? Pytania te bez wątpienia nie są bezprzedmiotowe, wokół dorobku Struga narosło wiele interpretacyjnych nieporozumień (Sandler wiele takich fałszywych opinii przytacza, sprzecza się z nimi, daje to książce pewną żywość), trudno dziwić się marksistowskiemu badaczowi, że pragnie ścieżki prawdy wyprostować.

Niemniej typ pytań zawiera w sobie pewną niepożądaną perspektywę krytyczną, perspektywę kryjącą niebezpieczeństwa „sekciarstwa", zawężenia problematyki literackiej do zagadnienia „prawidłowości" wyrazu literackiego, „czystości" ideologicznej. Idzie tu po prostu o zagubienie wielostronności literatury, dla której „prawidłowość" ideologiczna może stanowić jedno z kryteriów, nie powinna jednak stawać się kryterium jedynym. Sandler udowadnia, że Strug wyraził w swoich najlepszych rzeczach rewolucyjne dążenia proletariatu i mylą się ci krytycy, którzy w dorobku pisarza widzą inteligencko-pepesiackie obciążenia. Załóżmy na chwilę, że rację mają ci drudzy: czy wobec tego Strug zamyka sobie jakieś możliwości artystyczne? Czy właśnie wahania i „obciążenia" (zakładamy, że one istniały) nie wyzwalałyby pewnych kompleksów wewnętrznych, zastrzeżeń, czy nie wzbogacałyby po prostu problematyki rewolucji? W znanym studium Lenina o Tołstoju znajdujemy interpretację, która dla tej właśnie sprawy stwarza szczególne perspektywy. W myśl sugestii Lenina Tołstoj nie dlatego był wielkim pisarzem, że był prawidłowy z socjaldemokratycznego punktu wiedzenia, ale dlatego, że wyraził oblicze duchowe rosyjskiego chłopstwa wobec rewolucyjnej konieczności, poczucie buntu zmieszane ze strachem przed społecznym kataklizmem. Przenosząc takie postawienie sprawy na in-

terpretację Struga moglibyśmy wobec tego zapytać, czy właśnie specyficzna pozycja ideologiczna Struga nie stworzyła mu szczególnej szansy literackiej, czy jego „nieczystość" (z punktu widzenia partii konsekwentnie marksistowskiej) nie stałaby się właśnie szczególnie interesująca dla poznania nowych sfer problematyki kulturalnej, niejako marginesowych, splątanych, a przez to nasyconych osobliwym dramatyzmem? Pamiętajmy przy tym, że Strug nie był w tym względzie odosobniony, towarzyszy mu większość pisarzy, którzy temat rewolucji uznali za najważniejszy.

„Nieczystość" Struga była jednakże tylko naszym założeniem, przyjętym na próbę. Że i dla autora książki sprawa ta jest ciągle żywa, ciągle domaga się argumentacji, świadczą chociażby uwagi o konfliktach powstających przy wnoszeniu ideologii socjalistycznej do ruchu robotniczego, świadczą dalej częste argumenty o antymodernistycznej czy antyimpresjonistycznej proweniencji konfliktów duchowych, które przeżywają inteligenccy bohaterowie Struga. Tu pozwolę sobie zacytować dość charakterystyczne zdanie Sandlera, rzucające światło na typ jego argumentacji: „Strug niewątpliwie wychodził z doświadczeń literatury modernistycznej, impresjonistycznej, które mieściły się przecież zresztą i w twórczości Żeromskiego, ale kreując swoje postaci pełne dysonansów psychologicznych, istniejące w tej sferze kolizje widział przecież i ukazywał zawsze w perspektywie tych determinant, dla których trwałą podstawą były jego przekonania i ideały społeczne. I to właśnie zasadniczo odróżniać będzie jego kreacje ludzkie — «zoon politikon» — od rozdartych i pozbawionych woli wyboru bohaterów powieści Przybyszewskiego czy też *Próchna* Berenta, programowo tak ukazywanych" (str. 192—193). To co najmniej niejasne zdanie mówi tyle, że bohaterowie Struga przezwyciężali modernistyczne rozdarcie tym, iż mieli przekonania i ideały. Ale wahania przeżywali te same, co postaci Przybyszewskiego? Literaturę interesuje przecież nie tylko sama decyzja, ale także zestaw przesłanek, wśród których się narodziła, typ konfliktu, sposób podania alternatywy. Więc Strug był jednak „przybyszewski"? Jego „człowiek podziemny" ma w sobie rysy dekadenckie? Dlaczego autor ucieka od problematyki, której istnienie mimowolnie przyznaje?

Książka Sandlera robi często takie wrażenie, jak gdyby narodziła się z ducha lat 1954—55. Najpierw zastosowano w polonistyce miary zbyt surowe i tradycja okazała się bardzo wąska. Przeto miary zostały poszerzone, aby mógł się w nich zmieścić każdy wartościowy autor, doprowadzało to nierzadko do zagubienia pojęcia postępu kulturalnego. Dorobek Struga nie doznał jeszcze niejako po okresie miar surowych interpretacyjnej nobilitacji, dokonuje jej z charakterystyczną przesadą niniejsza książka. Ta przesada wywołuje podwójne nieporozumienie: po pierwsze zbyt skwapliwie czyni Struga ideologiem proletariackim, po drugie zaś — i to wydaje mi się znacznie istotniejsze — odcina dorobek Struga od pewnych zasadniczych i głęboko w tym pisarstwie tkwiących problemów literackich epoki. Sandler przyznaje np. walor artystyczny książkom Struga na tej zasadzie, że są one „zaangażowane", a jednak wolne od płaskiej tendencyjności literatury społecznikowskiej. Nie bardzo rozumiem, przed kim taka obrona, bo przecież nie tłumaczy się ona wcale w kontekście współczesnych Strugowi sporów literackich. Natomiast problem bez wątpienia ciekawszy, problem kontynuacji pewnego tradycyjnego typu heroicznej osobowości, którą Strug po Żeromskim przejmuje od autorów XIX-wiecznych, ten problem umknął autorowi z pola widzenia. A przecież był on przez pisarza świadomie podjęty, jak świadczy choćby opowiadanie *Ojciec i syn*, nawiązujące do heroizmu powstańczego z roku 1863. Inny sposób umknięcia przed zagadnieniami literackimi prezentuje przypomnienie znanej recenzji Irzykowskiego o *Ludziach podziemnych*, zatytułowanej *Z tajników bohaterszczyzny*. Racje Irzykowskiego są już dzisiaj tak ugruntowane w tradycji krytycznej, że wprost nie wypada pisać o nich, że są „abstrakcyjne i werbalistyczne". Jak w ogóle historyk patrzyć ma na podobne spory? Komu przyznawać rację? Kto miał słuszność: Śniadecki czy młody Mickiewicz? Dla nas dzisiaj obaj ją mają równocześnie, obaj fundują trwały i wiecznie żywy spór i jeśli tej podwójnej racji nie chce uznać ten czy ów zacietrzewiony młody krytyk, to na pewno uczyni tak historia literatury. I tak samo stanie się chyba ze sporem Struga i Irzykowskiego, w którym odbijają się dwie „antagonistyczne" postawy twórcze, tworząc w sumie dialektyczną jedność. Nader to wdzięczny problem historycznolite-

racki, który Sandler rozstrzyga dość gładko. Irzykowski był dla niego werbalistyczny, słuszność jest po naszej stronie. Sugerowanie zaś Irzykowskiemu, że był przeciwnikiem tragizmu(!), jest po prostu nieporozumieniem.

W sumie biorąc książka Samuela Sandlera wydaje mi się zbyt mało historyczna, wahająca się nieustannie pomiędzy tolerancyjnym liberalizmem — z jednej — a pragnieniem wyznaczenia jakiejś jednoznacznej tradycji ideologicznej — z drugiej strony. Historyzm polegałby na dostrzeżeniu względności, warunków istnienia i oddziaływania każdej racji, na powstrzymaniu pochopnych deklaracji w imię dokładniejszego wejrzenia w zasięg pewnych problemów. Rzeczą historyka jest oświetlać je, wzbogacać, szukać uwikłań — rozstrzygnięcia naprawdę nie są istotne. Cóż z tego, że odmówimy racji Irzykowskiemu, jeśli okazuje się, że jego postulaty stały się później atrakcyjne i wyrosła z nich wspaniała literatura?

Książka Sandlera napisana jest zresztą żywo i ładnie, gromadzi wiele nieznanych lub mało znanych wiadomości biograficznych, wykazuje niewątpliwie serdeczne potraktowanie tematu. Konsumuje się ją gładko i z czytelniczego punktu widzenia będzie na pewno pozycją potrzebną. Szkoda, że wzbudza tyle interpretacyjnych zastrzeżeń.

Włodzimierz Maciąg

Z WARSZTATU INFORMATORA

Aleksander Rogalski: *Dramat naszego czasu*. Warszawa 1959. Instytut Wydawniczy „PAX"; str. 308.

Na karty tej dziwnej książki kładzie się cień ponurych proroctw, okalających pierwsze millenium, przełomowy — jak mniemano — rok tysiączny. Wtedy też miał skończyć się ludzki świat, a przynajmniej pewna jego postać, model kultury i cywilizacji, wobec czego mnożyli się prorocy, lęgły apokryfy, rozważano w nich przyczyny rozpadu społecznej i historycznej rzeczywistości, podejmowanej przez chrześcijaństwo kultury Grecji i Rzymu, szukano nerwowo środków terapii, mniej czy więcej cudownych leków. Apokryfy te i proroctwa pisali, wygłaszali zazwyczaj ludzie zmęczeni, zdenerwowani, gubiący się i próbujący się odnaleźć w trudnych czasach, w jakich przypadło im żyć.

Nie będzie chyba zbyt wielką dowolnością krytyka, jeśli analogiczne przyczyny psychologiczne i historiozoficzne dojrzy w genezie *Dramatu naszego czasu*. Wypowiada je zresztą, w mniej otwarty co prawda sposób, sam autor w przedmowie do książki, wyznaje w niej także: „dziedziną, w której szukałem pouczeń i znaków orientacyjnych, była przede wszystkim dziedzina kultury w ogóle, a kultury europejskiej czy kultury nowoczesnej w szczególności". A kulturę — dodajmy — rozumie Rogalski w tej i nie tylko w tej książce na wskroś teoretycznie, uogólniająco, egzystuje ona dla krytyka w przedziwnym stanie, oderwanym od konkretnych dzieł i żywych, z krwi i kości, twórców, żyje na sposób — rzec by można — nominalistyczny w refleksjach, analizach, zaklęciach samozwańczych proroków naszego stulecia, właśnie — kulturologów. Toteż Rogalski wędruje do nich, do Spenglera, Dawsona, Schweitzera i innych, po radę w ciszy pracowni bibliotecznej, na której ścianach piętrzą się wielotomowe diagnozy i receptariusze, kreślone przez ludzi podobnych jemu: zmęczonych, ale i zaniepokojonych, bezradnych, lecz uparcie szukających ratunku...

Czym zaniepokojonych, przed kim szukających ratunku — próbuje wyjaśnić informacja o zawartości tych kulturologicznych i historiozoficznych „książek lekarskich", która wypełnia olbrzymią większość stronic *Dramatu naszego czasu*. Informacja formułowana bodaj świadomie z lekka na obraz i podobieństwo *Historii filozofii* Tatarkiewicza, bez jej zacięcia dydaktycznego, jednakże z dużo bardziej wi-

docznym wysiłkiem popularyzatorskim — relacja sucha, choć potoczysta, lubująca się w nazwach i zdaniach ogólnych, o włos: ogólnikowych, głoszona raczej monotonnie, odrobinę mentorsko i profesorsko. Nie słychać w tych beznamiętnie, pedantycznie referujących frazach tonu osobistego, ludzkiego niepokoju, pytającego wahania, wzburzonej pasji obrońcy bądź oskarżyciela.

Premia, wypłacana czytelnikowi w rzetelnej monecie faktu i cytatu, jest w tej książce najwyższa i najbardziej atrakcyjna, także z uwagi na wspomniany już przeze mnie jej aktualny, przynajmniej dla pewnych ludzi, powtórnie milleniowy charakter. Rogalski czuje się w swoim żywiole: mówi o kulturologach i historiozofach mało u nas znanych, cytuje ich dzieła, przynajmniej w chwili pisania *Dramatu* nie tłumaczone na język polski, zajmuje się, właściwie po raz pierwszy w powojennej Polsce, trudnym, a zasadniczym problemem przynależności Rosji do europejskiego kręgu cywilizacyjnego i w ogóle spornym, a pryncypialnym podziałem kultury Europy na Wschód i Zachód. I w tym zakresie prymat i wartość *Dramatu naszego czasu* nie ulegą wątpliwości, co zresztą podkreślił już każdy z dotychczasowych recenzentów tej książki.

Jak zakres ten jest wąski — przekonuje chociażby przykład poinformowania czytelnika *Dramatu naszego czasu* o poglądach i systemie kulturologicznym Christophera Dawsona. Relacja Rogalskiego opiera się tutaj, podobnie jak w przypadku Spenglera czy Toynbeego, wyłącznie na jednej książce referowanego autora, tutaj — na *Postępie i religii*, z bardzo skąpym dodatkiem danych biograficznych i wiadomości o innych książkach pisarza. Zastosowana więc zostaje w całej rozciągłości metoda reprezentacyjna, najmniej może zawodna w statystyce, wyciągająca z jednego lub kilku wybranych faktów bardziej ogólne, w każdym razie uogólniające wnioski.

W wypadku Dawsona owo kulturologiczne *pars pro toto* zdradza najłatwiej, przynajmniej dla mnie, swoje słabości o tyle, że wydano niedawno w przekładzie polskim nie tylko *Postęp i religię*, ale i dwie późniejsze jego książki: *Religia i kultura* i *Religia i powstanie kultury zachodniej*. Przekłady te nie tylko wytrącają z ręki Rogalskiego znaczną część cytatów przytaczanych dla celów informacji o autorze i dziele, a nie dla argumentacji własnych twierdzeń, uderzają one ponadto w samą zasadę reprezentacji, ponieważ większość zarówno apologetów, jak i krytyków Dawsona w Polsce (np. P. Mroczkowski) i poza Polską uważa nie *Postęp i religię*, a właśnie *Religię i kulturę* za dzieło najlepiej i najdorzalej referujące poglądy angielskiego kulturologa. Rogalski zatem musiałby udokumentować szerzej swój wybór i przeanalizować jednak przynajmniej obie książki, czego zarówno w *Dramacie naszego czasu*, jak i we wstępie do polskiego przekładu *Postępu i religii* nie uczynił. Co najbardziej jednak znamienne — wykreślenie cytatów z *Postępu i religii*, w pełni sensownych i dopowiadanych dopiero przez kontekst całości, redukuje obfitą na oko zawartą w *Dramacie naszego czasu* relację o Dawsonie do kilku zaledwie stronic, wypełnionych, jakże typowymi dla warsztatu informatora, frazami wiążącymi cytaty i podsumowującymi ich wywody. Bardziej szczegółowej, własnej analizy i oceny referowanych poglądów, poza wspomnianymi już nazwami, przydawkami i zdaniami ogólnymi, najczęściej zresztą aprobującymi — brak. I podobnie jest w *Dramacie naszego czasu* ze Spenglerem, Toynbeem, Sorokinem, Schweitzerem, nie przetłumaczonymi jeszcze, zupełnie lub przynajmniej w takiej ilości dzieł, jak Dawson, na język polski...

Śladami tych samych — *mutatis mutandis* — zabiegów informatorskich poznaczone są części *Dramatu naszego czasu: Wschód i Zachód* i *Rosja — Zachód — Polska. Mutatis mutandis* — ponieważ Rogalski cytuje tutaj nie fragmenty wybranych dzieł, a fakty historyczne, socjologiczne, także literackie, w których z myślami Lao-tse i słowami Goethego sąsiadują *Dzienniki* Gombrowicza. Stosowana tak zasada reprezentatywności podawanych faktów zbliża się w ten sposób do innego, tkwiącego w niej, niebezpieczeństwa: do publicystycznej szkicowości, traktującej fakt trochę po dziennikarsku, anegdotycznie, mniej — jako człon, ogniwo argumentacji.

A opinia własna Rogalskiego na temat obecności Rosji w kulturze europejskiej? Znów rozpływa się w zdaniach ogólnych, chroni za cytat, zasłania, akceptowanym trochę „na wiarę", autorytetem.

W tej sytuacji wydawać by się mogło, że jedynie w rozdziałach zbierających refleksje krytyczne pod adresem referowanych systemów kulturologicznych, przeciwstawiających personalizm egzystencjalizmowi jako filozofię kryzysu i zaangażowania oraz analizujących stosunek chrześcijaństwa do rozwoju i dramatu cywilizacji zachodnio-europejskiej, znaleźć można wreszcie odpowiedź na postawione na początku mych rozważań pytanie: czym jest *Dramat naszego czasu* jako problem i jako książka dla samego Rogalskiego? Lecz właśnie w tych rozdziałach ukazuje się w pełni owa zmęczona i zaniepokojona bezradność, tak upodabniająca Rogalskiego do twórców gorzkich apokryfów ze schyłku pierwszego millenium. To prawda, że autor *Dramatu naszego czasu* referuje znużonym głosem formuły światopoglądowe i doktrynalne pomocne jego zdaniem w terapii kryzysu cywilizacji europejskiej. To prawda, że odsiewa dość pewną, acz niezbyt precyzyjną miarą ziarna Boże od szatańskich plew. Lecz w tym wszystkim — mimo znacznego zmniejszenia w proporcji do reszty książki cudzysłowów i odsyłaczy — brak właśnie zaangażowania w akceptowane zbyt sucho i monotonnie formuły filozoficzne i światopoglądowe, brak własnego głosu Rogalskiego, strawionego na forsownym przekazywaniu cudzych tonów i melodii. Dlatego właśnie — wbrew pozorom — ani te rozdziały, ani w ogóle cały *Dramat naszego czasu* nie skłania do żywszej, merytorycznej dyskusji z samym Rogalskim bądź z cytowanymi przezeń autorami — trudno bowiem polemizować pryncypialnie z produktami warsztatu informatora, można im co najwyżej wytykać braki w materiale i wykonaniu.

Tak też czynili wszyscy dotychczasowi recenzenci *Dramatu naszego czasu* — od bardzo katolickiego Jacka Susuła w *Tygodniku Powszechnym* do bardzo laickiego Włodzimierza Maciąga w *Życiu Literackim*. Ale żaden z nich nie dostrzegł, że zalety i wady ostatniej książki Aleksandra Rogalskiego są funkcjonalnie związane z manifestującą się w całej jego działalności pokorną a pożyteczną służbą przekaźnika, transformatora niedostępnych inaczej informacji literackich i koncepcji kulturowych. Pożyteczną? Ba, dla nas, wdzięcznych czytelników i konsumentów pożywnych dzieł Rogalskiego — na pewno, lecz dla samego autora *Dramatu naszego czasu?...*

Zbigniew Pędziński

PISARZE W EUROPIE

Dnia 20 czerwca rb. zbierze się w Rzymie drugi walny Zjazd Europejskiego Stowarzyszenia Pisarzy. Stowarzyszenie to działa od niedawna, a tym różni się od PEN-clubu i innych tego rodzaju międzynarodowych organizacji, że obejmuje jedynie pisarzy zamieszkałych w Europie. Należą do niego także pisarze radzieccy.

Europejskie Stowarzyszenie powstało, że tak powiem, na zasadzie naturalnego pędu. Od wielu lat zbierali się przy wspólnym stole pisarze Wschodu i Zachodu pod rozmaitymi pretekstami i pod rozmaitymi znakami. Po prostu ulegali naturalnej chęci pogadania ze sobą — jeżeli już nie porozumienia. Ja sam brałem udział w bardzo wielu tego typu konferencjach. Tak na przykład uczestniczyłem w konferencji „okrągłego stołu" ziasiadającej w Wenecji pod egidą Europejskiego Stowarzyszenia Kultury (Società Europea di Cultura), którego *spiritus movens* jest włoski profesor Campagnolo. W tej konferencji brali udział i Fiedin i Sartre, i Silone i Polewoj, i Stephen Sender i Giuseppe Ungaretti, i profesor Bernal i Allan Pryce-Jones... Z podobnych założeń wspólnych rozmów wychodzą takie instytucje, jak „rencontres de Genève", organizowane co roku pod koniec lata przez municypalność tego miasta pod egidą znowu UNESCO. Były jeszcze i „prywatne" spotkania tego typu, w Zurychu np., gdzie zjechali się redaktorzy naczelni miesięczników literackich Wschodu i Zachodu. Albo spotkania organizowane przez barona Allarda we Flandrii, gdzie zetknąłem się z Bertoltem Brechtem, Karasławowem, Fiedinem i Elzą Triolet. Coroczne zjazdy PEN-clubów, chociaż czasami noszą charakter turystyczny (np. w Wenecji w roku 1949!), także współdziałają z zasadniczym celem: próbą porozumienia pomiędzy pisarzami.

Mimo obfitości tych zjazdów i rozmów nie osiągają one swego zasadniczego celu: ugruntowania stałego kontaktu pomiędzy pisarzami pochodzącymi z krajów socjalistycznych i krajów kapitalistycznych. Chodzi tu o sprawy wielkiej wagi: o wzajemne poznanie i wzajemne zrozumienie. Niestety o to wzajemne zrozumienie jest najtrudniej: obie strony zarzucają sobie rozmaite popełnione i nie popełnione winy. Liczne polemiki, jakie wynikają z takich spotkań (na przykład Silone — Anisimow albo Campagnolo — Erenburg), świadczą, że zanim to zrozumienie nastąpi, musi się odbyć jeszcze wiele rozmów.

Są jeszcze, czy też były, sprawy, które w zasadniczy sposób dzieliły tych polemistów — ale każda rozmowa przybliża nas o krok jeden do wspólnego celu, a tym jest stworzenie większej harmonii i jednolitości pomiędzy pisarzami zamieszkującymi jeden kontynent.

Dobrze więc, że powstało jeszcze jedno towarzystwo o charakterze wspólnoty europejskiej. Niestety sama jego nazwa geograficzna wiąże jego rozwój z zasadniczymi zagadnieniami europejskimi — a więc zagadnieniami politycznymi. Takie towarzystwo nie może być nawet z pozorów apolityczne. Zasadniczym jego celem musi być przełamanie lodów, nagromadzonych na drodze przyjaźni pomiędzy Wschodem a Zachodem. Jeżeli politycy mówią o współistnieniu i tolerancji, to

pisarze muszą mówić o przyjaźni: ich obowiązkiem jest iść zawsze naprzód. I chyba tego typu tendencji politycznych nie należy w nim ukrywać.

Od niedawna począł wychodzić w Rzymie miesięcznik noszący tytuł *Europa Letteraria (Europa Literacka).* Wśród pisarzy drukujących w tym miesięczniku znajdujemy najrozmaitsze indywidualności. Jest tu Carlo Levi, Dylan Thomas, Jurij Olesza, Giuseppe Pratolini, Fabbri, Marszak, Pokorny, Karynthyi, Durell, Aragon, Ripellino, Sauvage, Erenburg, Breton i wielu, wielu innych. Czytamy też tam komunikat następujący: *„Europa Letteraria* nie jest organem oficjalnym ani półoficjalnym Europejskiego Stowarzyszenia Pisarzy, ale podziela jego ideały i jego zainteresowania".

Cieszymy się z tego bardzo. Ale jak ze spisu pisarzy, którzy drukują w tym miesięczniku widzimy, „zainteresowania" stowarzyszenia starannie ominęły literaturę polską. Jedyny fragment polski, jaki przedrukowano w *Europie Literackiej,* to jest kawałek prozy niżej podpisanego, omawiający wizytę Erenburga i Szejnina w Polsce. Na nasze ideały to za mało, literacka wspólnota europejska bez literatury polskiej to w dobie dzisiejszej jakieś nieporozumienie.

Jarosław Iwaszkiewicz

PRZEGLĄD PRASY

Historia literatury dziwacznie się powtarza. Czytamy dzisiaj w prasie literackiej polemiki dotyczące wzajemnego stosunku literatury polskiej (szczególnie powieści) do twórczości obcej. Spotykamy często obawy, że twórczość ta oddziałać może szkodliwie na kształtowanie się oryginalnego oblicza twórczości rodzimej; pod adresem twórczości tłumaczonej wysuwa się zarzuty bądź to estetyzmu czy formalizmu, który według niektórych krytyków nie znajduje i nie powinien znajdować u nas kontynuatorów, bądź też nadmiernej brutalności w stosunku do życia i krańcowego pesymizmu, który — jak napisała kiedyś Maria Dąbrowska — „jest w naszej sytuacji luksusem".

Okazuje się, że nic nowego pod słońcem. W ciekawym szkicu Antoniny Bartoszewicz pt. *Polemiki wokół powieści francuskiej w polskiej krytyce francuskiej okresu międzypowstaniowego (1831—1863),* opublikowanym w n-rze 3 *Zeszytów Naukowych* Uniwersytetu M. Kopernika w Toruniu, czytamy o zjawiskach niemal zupełnie analogicznych. Autorka podkreśla przede wszystkim zasadniczą linię podziału, która istniała w ówczesnej opinii literackiej: ci pisarze i krytycy, którzy opowiadali się za postępem, za walką niepodległościową, za odkłamaniem prawdy o rzeczywistym położeniu ludu polskiego i o rzeczywistym obliczu szlachty (a raczej arystokracji), byli jednocześnie gorącymi zwolennikami kultury francuskiej i powieści francuskiej. Konserwatyści zwalczali te wpływy, kierując uwagę raczej w stronę Anglii i Niemiec. Oczywiście linia ta jest nieco schematyczna, a przeprowadzenie jej jest o tyle łatwe, że w rozumowaniu ówczesnych publicystów niemało było takich właśnie uproszczeń. Nie o to zresztą chodzi. Najciekawszy jest rodzaj argumentów, którymi posługiwali się przeciwnicy francuskiej powieści „realistycznej".

Tak ją bowiem nazywali, lecz termin ten bynajmniej nie był komplementem. Oznaczał on, że omawiany pisarz babrze się w brudach życia, oczernia rzeczywistość, zohydza świat, traci granicę dobra i zła, miarę wartości etc. Sprawa ujemnych cech rzeczywistości, nadmiaru krytycyzmu, czarnych barw jest wówczas zasadnicza dla oceny francuskiej twórczości powieściowej. Zło — jak twierdził Michał Grabowski, główny adwersarz francuskiej powieści — stanowi nic nie znaczący margines rzeczywistości i nie powinno być brane pod uwagę. „Literaturą szaloną" nazywa Grabowski tę twórczość (ma na myśli powieści Balzaca, George Sand, Eugeniusza Sue, Paul de

Kocka) oskarżając ją, iż „obnaża szkielet fizyczny człowieka", „zajmuje się przedstawianiem najprostszego życia materialnego", tak organizuje wydarzenia, że staje się uzasadnione zwycięstwo zła nad dobrem, ukazuje w w blasku cnoty ludzi z nizin oraz przestępców, bierze za bohaterów istoty upośledzone przez naturę, zaciera granicę między miłością fizyczną a duchową, posługuje się metodą wyolbrzymiania kształtów i kondensowania barw etc., etc. Poglądy Grabowskiego są — według autorki rozprawy — typowe dla konserwatywnej lub nawet umiarkowanej tylko opinii literackiej, czego dowodem mogą być przytoczone sądy, np. Kraszewskiego. Bardzo zabawna zresztą jest obłuda Kraszewskiego, który atakował tych właśnie pisarzy, z jakich najwięcej ściągał — np. Zolę.

Polemika ta świadczy zresztą o dużej popularności francuskiej powieści, której hierarchia oczywiście nie wyglądała tak, jak wygląda dzisiaj. Bynajmniej nie Balzac zajmował tam pierwsze miejsce, lecz Eugeniusz Sue. Bardzo źle przyjęto Flauberta, o którego *Madame Bovary* korespondent paryski *Gazety Warszawskiej* pisał, że „jest to jedna z najgorszych książek, bo jest bez serca". Wszyscy za to pochylili czoła przed *Nędznikami* Wiktora Hugo, uznając ten utwór za wielkie dzieło sztuki. Polemika ta — jak podkreśla autorka — przyczyniła się zresztą do rozjaśnienia problemów teoretycznych powieści, którą traktuje się wówczas prawie wyłącznie jako dzieło społecznej tendencji. Polemizując z rozprawą Marii Żmigrodzkiej o krytyce romantycznej Antonina Bartoszewicz zwraca uwagę, że podkreślenie estetycznych wartości pisarstwa powieściowego miało wówczas funkcję postępową, gdyż przeciwstawiało się tendencyjnej krytyce konserwatystów z *Tygodnika Petersburskiego*.

Działalność pisarzy skupionych wokół tego pisma warta zresztą jest uważnego przestudiowania. Znajdują w niej wyraz pewne trwałe cechy obskurantyzmu, które z nieomylną pewnością odnawiają się w różnych sytuacjach historycznych i pod różnymi przebraniami. Dzisiaj, kiedy głównym zmartwieniem polskich pisarzy jest nieobecność naszej literatury na rynku światowym, zabawnie jest przeczytać, że konserwatyści doby ówczesnej fakt ten poczytywali za chlubę: brak zainteresowania dla polskiej literatury u innych narodów dowodzi bowiem — według nich — że jest ona rzeczywiście złączona z życiem narodu, podczas gdy tylko „nierządnice bawią cały świat".

W tymże samym n-rze *Zeszytów Naukowych* czytamy studium Adama Hutnikiewicza o *Sztuce poetyckiej Jana Lechonia*. Niestety jednak w studium tym nie znajdujemy nic oprócz szczegółów biograficznych wynotowanych z londyńskiego wydawnictwa *Pamięci Jana Lechonia* oraz pewnej ilości szczerego zapału dla autora *Karmazynowego poematu*.

2 (17) numer *Przeglądu Humanistycznego* przynosi przede wszystkim bardzo interesujący szkic Kazimierza Wyki pt. *Słowacki a współczesność*. Autor zastanawia się nad przyczynami współczesnej niepopularności Słowackiego. Kreśli dzieje jego recepcji w latach ubiegłych, przede wszystkim w epoce Młodej Polski, wskazuje na zasadniczą różnicę, jaka — wobec wymiany pokoleń — zaistniała między rokiem 1949, kiedy obchodzono stulecie śmierci poety, a rokiem 1959, kiedy świętowano 150-lecie jego urodzin. „Sprawa Słowackiego — pisze Wyka — znajduje się w jakimś punkcie przejścia i niepokoju, ponieważ jego żywot historycznoliteracki nie zastąpi jego żywotu pośród aktualności, pośród współczesności." Ostatnim pokoleniem, które Słowackiego „przyjęło", jest — według Wyki — pokolenie okupacji, pokolenie żołnierzy podziemia, to, które wydało Krzysztofa Baczyńskiego. „Duch Słowackiego nauczał był podówczas namiętnej egzaltacji, mającej przesłonić rzeczywiste położenie." Dla nowego pokolenia, które wzrastało w okresie „historiozoficznej normalizacji", Słowacki jako „poeta i ideolog historii narodowej" brzmi pusto: „pokoleniu, które porozumiewa się gestem i pomrukiem, nie potrzebna jest retoryka"...

Ale Wyka zwraca uwagę, że żywot Słowackiego nie da się sprowadzić do tego jedynego planu. Jest on nie tylko „poetą duszy romantycznej", „przewodnikiem walki wyzwoleńczej", jest także „rewelatorem systemu mistycznego zaświadczonego jego osobowością"... „Słowacki do okresu mistycznego dopiero poszukiwał własnej filozofii i własnego wyrazu duchowego i czynił to głównie jako artysta opierając się na drugich... Dopiero w okresie mistycz-

nym tę filozofię i prawdę własną osiągnął, zbudował — nie jako bluszczowaty i wrażliwy romantyk, lecz jako rewelator — system mistyczny (...) który mozolnie daje się odtworzyć." Znaczenie Słowackiego jako romantyka i jako ideologa maleje dzisiaj, jest nie do przyjęcia ani dla umysłów, ani dla wrażliwości artystycznej (Wyka zestawia liczne cytaty z wypowiedzi literackich o Słowackim, m. in. ze specjalnego numeru *Twórczości)* — natomiast Słowacki okresu ostatniego, po dziś dzień nie odczytany, wydaje się Wyce najbardziej współczesny i o tę jego obecność we współczesnym życiu artystycznym krytyk się dopomina.

W tym samym numerze *Przeglądu Humanistycznego* Andrzeja Stawara *Glosy do „Quo vadis"*. Są to glosy typu historycznego, spośród których jedna zwraca uwagę: obraz gmin chrześcijańskich w powieści Sienkiewicza. Opierając się na *Listach Apostolskich* Stawar próbuje zrekonstruować prawdziwy obraz zakonspirowanego życia w tych gminach. „...Najważniejszą cechę ówczesnego chrześcijaństwa stanowiła nie tyle liczebność wyznawców, ile wielka zwartość, ruchliwość, ekspansywność... Wyznawcy (u Sienkiewicza — przyp. *A. K.*) są pobożni, modlą się, prowadzą życie cnotliwe... znoszą prześladowanie i męczarnie z wiarą... O sposobach rozszerzania się nowej wiary ...dowiadujemy się mało... Chrześcijaństwo nie rozszerzało się przez romantyczne mariaże, szeroką tolerancyjność i pobłażliwość dla ludzkich słabostek, którą w powieści wykazują przodownicy nowej wiary... Wymagania i nakazy wobec jednostki były niezmierne. Kara w razie ich naruszenia była bezwzględna. Łączyła się z tym ostra eliminacja, oddzielanie żywiołów połowicznych... Chrześcijaństwo zdobyło władzę polityczną za pomocą środków materialnych. Czyż mogło ją zdobyć nie walcząc o nią?... Analogie wczesnego chrześcijaństwa z tajnymi organizacjami różnych czasów ...nieraz uderzały badaczy...." W spojrzeniu Stawara na *Quo vadis* widać współczesne doświadczenie historyczne, zdrowy rozsądek świadka historii, który jest najostrzejszą próbą dla dzieł dawnej literatury.

Chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na dwie pozycje tego pożytecznego pisma: szkic Bronisława Wiśniowskiego o Faulknerze, który jest tak napisany, aby czytelnika przekonać o erudycji autora, ale jednocześnie nie udzielić mu żadnych rzeczowych informacji, oraz pierwszą część szkicu Józefa Bielawskiego o literaturze arabskiej. Ta ostatnia praca warta jest lektury, gdyż przynosi nie tyle wiedzę literacką, ile historyczno-polityczną o narodzie, który zaczyna na powrót odgrywać tak olbrzymią rolę w świecie i o którego jedności daje pojęcie rzut oka na dzieje jego języka i literatury.

W 3—4 numerze *Życia i Myśli* czytamy artykuł Aleksandra Rogalskiego pt. *Tomasz Mann a literatura rosyjska*. Porusza tu autor nieznaną u nas na ogół sprawę zaangażowania Tomasza Manna po stronie wilhelmińskich Niemiec w okresie pierwszej wojny światowej. Cytując obficie z broszury Tomasza Manna pt. *Rozważania człowieka niepolitycznego*, zwraca Rogalski uwagę na fakt, iż uznanie dla literatury rosyjskiej łączyło się wówczas dla autora *Czarodziejskiej góry* z niechęcią dla Zachodu, dla Francji szczególnie, której zarzucał płytki racjonalizm, niezrozumienie istotnych problemów kultury. Tylko w Rosji i Niemczech istnieje rzeczywista filozofia kultury, te dwie kultury powołane są do współdziałania. Poglądy te, które Mann głosił tuż przed powstaniem *Czarodziejskiej góry*, rzucają ciekawe światło na słynną dyskusję Naphty i Settembriniego. Autor *Rozważań człowieka niepolitycznego* staje w tej broszurze raczej po stronie Naphty — tym donioślejsza jest przemiana ideowa w samej powieści, w której Mann dokonuje wspaniałej syntezy prusactwa z jezuityzmem, z duchem despotyzmu i wszelkiej mistyki, od której ocalenia szuka w prostych, naiwnych, optymistycznych ideałach Zachodu. Ciekawą ewolucję przechodzi też Manna stosunek do literatury rosyjskiej, której „antyrzymskość" pierwotną zastępuje w świadomości Manna głęboki jej humanizm: wszak Dostojewski — jak słusznie zauważa Rogalski — inspiruje *Doktora Faustusa*.

Ciekawe jest wreszcie spostrzeżenie Rogalskiego dotyczące samej koncepcji pisarstwa, którą Mann zawdzięcza Rosjanom: w przeciwieństwie do Zachodu, gdzie istnieje coś w rodzaju „autonomicznego królestwa literatury", w pisarzach rosyjskich żyje myśl — pisze Rogalski — że literatura wcale nie ma być zwierciadłem życia, lecz heroicznym czynem, uświęconym życiem, prze-

wyciężeniem ludzkiej słabości i walką e wszystkim, co konwencjonalne.

Na zakończenie chciałbym odnotować owy numer *Pamiętnika Teatralnego*. rzynosi on bogate materiały dotyczące ycia i pracy Heleny Modrzejewskiej raz pożyteczne przeglądy teatraliów y książkach i periodykach bieżących.

▪

Co się tyczy tygodników literackich, anotowałem dwa wydarzenia: ciekawe opowiadanie Kazimierza Brandysa t. *Romantyczność* w *Nowej Kulturze* raz polemikę wokół twórczości Marii Rodziewiczówny. Zbigniew Żabicki uderzył w wysoki ton piętnując zły smak autorski *Dewajtisa* i domagając się powstrzymania wielkich nakładów popularnej pisarki. Trochę to śmieszne, zważywszy milionowe nakłady szmiry, które pompuje się ustawicznie naszemu czytelnikowi. Zwróciła na to słusznie uwagę Alina Świderska (również w *Nowej Kulturze*). Arbitralny głos do dyskusji dorzuciła Gabriela Pauszer-Klonowska dowodząc, iż *Dewajtis* był plagiatem. I co teraz zrobić? Przepadam za *Dewajtisem*.

Andrzej Kijowski

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Anglia

Kwietniowy numer LONDON MAAZINE przynosi opowiadanie prozaika iemieckiego młodszego pokolenia, iegfrieda Lentza, wprowadzające do teratury drobny epizod wstrząsającego procesu afrykańskiego przeciw iałej rasie, oraz nowe opowiadanie riana Glanvilla. Eseistykę reprezentuje Hilary Corke (współczesna wersyfikacja), Antoni Quinton (próba klasyfikacji prozy) i Angus Wilson (*Camus*). roponowany przez Quintona schemat odziału całej produkcji powieściowej a rodzaj męski, żeński i nijaki wydaje ę niebezpiecznie mechaniczny. Cechą yróżniającą gatunku męskiego jest kcja, żeńskiego — eksponowanie uczuć osztem zaniedbywania realiów, wreszie rodzaj nijaki jest po prostu zbeletryowaną formą dziennikarstwa czy socologii i przedmiotem jego jest nie akwa, ale zachowanie. Ta ostatnia forma est najbardziej nowoczesna i można czekiwać innych skrzyżowań tego rozaju, mających z tradycyjnym romanem niewiele wspólnego. Śmierć Camua, powodując lawinę wypowiedzi i ocen, d najbardziej konwencjonalnych do ajbardziej ekstatycznych, ujawniła ca gamę reakcji pisarzy, zazwyczaj powściągliwych i nie deklarujących się. est to szczególnie interesujące w wyadku zetknięcia się temperamentów całkowicie odmiennych. Szkic Angusa Wilsona, wyważony i precyzyjny, pisany jest z charakterystycznym angielskim dystansem i wyraźnie „wbrew sobie". W jego widzeniu Camusa — legenda człowieka komplikuje jasne rozeznanie wartości pisarza. Dla Wilsona Camus jest raczej zjawiskiem swego czasu, raczej postacią niż osiągnięciem literackim, a jego humanizm jest czymś z gruntu fałszywym.

TWENTIETH CENTURY otwiera bardziej obchodzący intelektualistów niż polityków temat angielskiej lewicy. Sprawa lewicy weszła w związku z zagadnieniem afrykańskim w stadium krytyczne i jej rola w układzie kapitalistycznej polityki staje się coraz bardziej dwuznaczna. Pisząc o tym ekonomista K. R. Minogue potępia zachowywanie pozorów niewinności za pomocą gestów moralnych, jak ostatnio bojkot towarów z Afryki. W ten sposób nie rozwiązuje się problemów politycznych. To przejście do iluzorycznego świata gestów moralnych jest dowodem rozkładu lewicy, maskaradą socjalizmu. Sprawę tę we francuskim aspekcie porusza artykuł Soni Pitt Rivers, *Paryż, wiosna 1960*. O ile w Anglii lewica obumierała stopniowo, przekazując prawicy wiele ze swych walorów, we Francji

stała się niezdolna, zanim miała okazję dojścia do głosu. Namiętności, które rozpalały życie intelektualne Francji po wojnie, wygasły. Jeden z najstarszych i najbardziej cywilizowanych krajów zgodził się na dyktatora, aby zasłonić się przed bardziej klasycznymi formami antydemokratyzmu. Era manifestów się skończyła i nikt nie protestuje, kiedy znany oprawca, *„pare"*, dostaje Legię honorową. W Paryżu nie mówi się już o polityce, mówi się o filmach. Reportaż Gavina Maxwella podaje szczegóły wstrząsającej zagłady Agadiru. Los tego miasta dziwnie kojarzy się z osobą Camusa. W bieżącym numerze pisze o nim John Cruickhank, podkreślając wyjątkową postawę Camusa w epoce moralnego zamętu i konwulsji. „Wszyscy nosimy w sobie nasze więzienie, nasze zbrodnie, naszą potrzebę zniszczenia... Ale nie jest naszym zadaniem spuszczanie ich ze smyczy. Naszym obowiązkiem jest zwalczanie ich w nas samych i w innych." Te słowa Camusa stanowią klucz do jego filozofii. Aby odrzucić nihilizm, trzeba go najpierw zrozumieć, aby zbuntować się przeciw absurdowi, trzeba dojść do samego jego dna.

O rozwoju radzieckiej powieści wojennej w ciągu kilku ostatnich lat pisze Reuben Einstein. W 1958 r. miesięcznik *Oktiabr* drukował pamiętniki marszałka Czujkowa i powieść Aleksandra Andrejewa *Chcę żyć*. W innym miesięczniku, *Znamia*, ukazały się: *Południe głównej ofensywy* i *Przyczółek* Grigorija Bakłanowa, przy czym opisy bitew nie ustępują *Opowieściom z Sewastopola* Tołstoja. Autor nie jest wolny zresztą od grzechu naturalizmu, co ściągnęło na niego zarzut „remarquizmu". Listę tematyki wojennej zamyka *Żywy i martwy* Simonowa, wierna relacja pierwszego etapu wojny, zaczynająca się obrazem gigantycznej klęski, a kończąca się zwycięskim odparciem ofensywy na Moskwę. Z artykułu Richarda Findlatera dowiadujemy się, że ilość czytelników poezji mieści się, na ogół, niezmiennie w granicach od 300 do 400 egzemplarzy. Co prawda, bywają sporadyczne sukcesy wydawnicze nawet w tym tradycyjnie mało intratnym dziale, jak w wypadku Johna Bentjemana, którego poezje zebrane osiągnęły nakład 70 tysięcy (niemal tyle, co *Lolita*) czy Ruperta Brooka, którego niesłabnąca legenda pozwala bić cztery i pół tysiąca tomików rocznie. Ostatnio coraz większą popularnością cieszą się nagrania poezji na płyty w wykonaniu autorów.

Kwietniowy ENCOUNTER ozdabiają rysunki Saula Steinberga. Dzięki zdolności uchwycenia paroma kreskami i znaczkami zbliżonymi do hieroglifów istoty amerykańskiej cywilizacji, stał się on niemal historykiem absurdalności Ameryki. Nie jest to, jak przeczuwa wstępie Stephen Spender, absurdalność, którą podrwiwał Pascal, kiedy myślał o nieskończonej obojętności wobec człowieka przestrzeni międzyplanetarnych, ale ta przepaść, którą widzi turysta, kiedy zaparkowawszy wóz na skraju Wielkiego Kanionu spogląda w głąb natury. Przyszłego historyka kultury zadziwi może fakt, że trzeba było aż piętnastu lat, aby zbrodnie nazistowskich Niemiec znalazły oddźwięk w krajach, które szczęśliwym zrządzeniem losu nie były ich bezpośrednią ofiarą. Obecnie wychodzi w Anglii autobiografia jednego z największych potworów naszych czasów, komendanta obozu w Auschwitz, Hoessa. Po procesie w Norymberdze został on wydany władzom polskim i następnie powieszony. Przedtem jednak z gorliwością urodzonego biurokraty zgodził się spisać historię swego życia. W ten sposób powstał dokument, w którym nieludzkość systemu osiągnęła chyba najbardziej przejmujący wyraz. Tłumacz angielski Constantin FitzGibbon przygotował wstęp do wydania angielskiego, wywołał on jednak sprzeciw Międzynarodowego Komitetu byłych więźniów oświęcimskich i musiał być wycofany. Tekst drukowany jest przez *Encounter*. Zapewne trudno byłoby wytłumaczyć Anglikom, na czym polega niestosowność zestawiania przy takiej okazji zbrodni niemieckich z jakimikolwiek innymi naruszeniami praw człowieka. Pewnych rzeczy można się nauczyć tylko na własnej skórze. R.H.S. Crossman, zabierając głos w dyskusji na temat lewicy angielskiej *(Widmo rewizjonizmu)*, wypowiada pogląd, że najlepszą taktyką dla opozycji w okresie niepopularności jest dochowywanie wierności zasadom, żywiąc nadzieję, że historia potwierdzi ich słuszność. Kenneth Allsop, który obecnie zbiera materiały do okresu prohibicji i gangsterstwa w USA, przysyła *List z Chicago*. Jest to miasto o najbardziej złożonej mieszance krwi. Idzenni mieszkańcy stanowią tu mniejszość; 40 procent jest anglosas-

kiego pochodzenia, 21 procent Murzynów ze stanów południowych, wreszcie 15 procent innych obcokrajowców. Nasilenie ruchu imigracji określają lokalni demografowie jako *population explosion*. Oczywiście sytuacja ta stwarza rozmaite problemy. Chicago słynne jest jeszcze jako największy ośrodek muzyczny bluesu, którego odrodzenie w ostatnich latach jest wręcz fantastyczne. *List z Paryża* Briana Crosier zawiera nowinki raczej polityczne, nad którymi unosi się fantom generała de Gaulle. Ciekawy przyczynek do przemian młodych intelektualistów w poszukiwaniu własnej filozofii zawiera fragment wspomnień o sobie samym do potomności Colin Wilsona pod tytułem *The Bridge (Most)*. Była to nazwa organizacji anarchistów, która wkrótce po wojnie wywierała pewien wpływ na młodzież we Francji i krajach skandynawskich. Wilson brał udział w kilku zebraniach „Mostu", na których czytało się Dostojewskiego, Nietzschego, Tołstoja, Eliota, Uspieńskiego, Gurdijewa i dyskutowało na temat wolności i odrzucenia wszelkich ideologii. Wkrótce jednak, jak pisze, ten rodzaj idealizmu wydał mu się podejrzany i uznał, że zwykły racjonalizm w obliczu przemożnego gwałtu jest postawą niewystarczającą, po prostu lenistwem umysłowym. Sprzeczności domagają się śmiertelnego wysiłku intelektualnego, jedynym sprawdzianem zdawania sobie sprawy z rzeczywistości jest męka, a nie słodycz i światło. Doszło do drastycznego zerwania, w którym pewną rolę odegrał Stuart Holroyd. W części poświęconej problematyce literackiej Richard Aldington omawia dwie książki (*D. H. Lawrence Miscellany* i *Sex, Literature and Censorship* D. H. Lawrence) i polemizuje z Anne Katherine Porter. W jednym z poprzednich numerów zgłosiła ona swoje zastrzeżenia przeciw zaliczaniu *Kochanka lady Chatterley* do arcydzieł literatury. Temperatura sporu o Lawrence'a nie uległa mimo lat ochłodzeniu, w tym zaś wypadku jest to dodatkowo spór między kobietą a mężczyzną o sferę przeżyć najbardziej intymnych. Interesujące uwagi znajdujemy w rozprawce Stuarta Hampshire *Proust i autoparodia*. Autor uważa, że parodia była punktem wyjściowym literackich uzdolnień Prousta, jego właściwym medium. Co więcej, wśród form literackich daje autoparodii najwyższą rangę, za najwyższe osiągnięcie sztuki mając nie zracjonalizowane uogólnienia, odnoszące się do wszystkich ludzi, lecz odkrycie tego, co indywidualne.

at

Austria

WORT IN DER ZEIT (Wiedeń), nr 4, 1960 r. Ciekawy i urozmaicony numer, przynoszący dużo artykułów literackich, wiersze i prozę. Artykuł wstępny omawia dyskusję zorganizowaną przez Związek Pisarzy Austriackich na temat: *Pisarz — intruz w świecie cudu gospodarczego*. W polemice wzięło udział trzech dyskutantów. Heimito von Doderer reprezentował literaturę, prof. Richard Kerschagl — nauki humanistyczne, Manfred Mautner-Markhof (jego referat drukuje pismo *in extenso*, wypowiedzi dwóch poprzednich mówców ukazały się w poprzednich numerach) — sferę gospodarki. Tezy trzech referentów nie odbiegały od siebie.

Doderer: Pisarz jest w każdej epoce „obcy", to należy do jego tragedii. Świat „cudu gospodarczego" doprowadził jednak tę sytuację do absurdu. Produkcja gospodarcza stała się wszystkim, pisarz przemienił się z oponenta przeciwko swojemu czasowi w statystę.

Prof. Kerschagl: Epoka uprzemysłowienia i biurokracji zagraża wolności i niezależności nie tylko pisarza, ale intelektualisty w ogóle.

Mautner-Markhof: Nasze społeczeństwo nie zajmuje się pisarzem nawet na tyle, by mu przyznać rolę dworskiego błazna, któremu wolno swobodnie wypowiadać swoje żarty. Pisarz zostaje zepchnięty na margines społeczeństwa i każda fala grozi mu wyrzuceniem na brzeg.

Edwin Hartl drukuje esej o Józefie Weinheberze (1892—1945), świetnym

poecie austriackim, u nas niestety zupełnie nie znanym. Franz Teodor Csokor wspomina Otto Weiningera, modnego w dwudziestych latach filozofa wiedeńskiego, który popełnił samobójstwo, zostawiając kartkę z napisem: „Zabijam się, abym nie musiał zabić innego". Weininger był filozofem pesymizmu i słynnym „wrogiem kobiet", a jego książka *Płeć i charakter*, która poszła całkowicie w zapomnienie, osiągnęła swego czasu dwadzieścia pięć wydań i była tłumaczona na kilkanaście języków obcych. Wywarł on pewien wpływ między innymi na Strindberga i Karola Krausa.

Friedrich Knilli analizuje w artytykule *Style słuchowisk* teorię słuchowiska radiowego i próbuje ukonstytuować stylistykę tego gatunku literackiego. Wiersze Richtera, Basila, nowela Wilhelma Szabo uzupełniają część literacką. W dziale informacyjnym znajdujemy przegląd wydarzeń teatralnych Wiednia, spostrzeżenia o teatrach Salzburga i recenzje bieżących nowości wydawniczych.

DIE BÜHNE (Wiedeń), nr. 4, kwiecień 1960 r. Jest to pismo ilustrowane, poświęcone wyłącznie sprawom teatru, wypełnione przeważnie recenzjami bieżących przedstawień, ale drukujące w każdym numerze także artykuły o treści teoretycznej.

Z zestawień podanych w niniejszym numerze wynika, że największym powodzeniem cieszy się w Wiedniu jednoaktowa groteska *Zielony kakadu* Artura Schintzlera i tegoż autora jednoaktowa komedia *Literatura*, wystawiane w *Theater in der Josefstadt*. Dosyć chłodno przyjęła krytyka wiedeńska dramat Tennessee Williamsa *Orpheus descending* oraz operę *Mord w katedrze* osnutą na dramacie T. S. Eliota (muzyka Pizzetiego).

W zeszycie znajdujemy kilka wypowiedzi na temat „kryzysu operetki", z których wynika, że właściwie nie ma w tej dziedzinie żadnego kryzysu i że zainteresowanie publiczności operetką bynajmniej nie słabnie. Pismo omawia obszernie wiosenny sezon teatralny i operowy berlińskich scen Niemieckiej Republiki Demokratycznej i ogłasza korespondencje z „Teatru Narodów" w Paryżu. Miesięcznik zamykają omówienia książek i monografii poruszających problemy życia teatralnego.

rk

Francja

Ukazał się wreszcie w połowie kwietnia datowany z lutego-marca podwójny numer TEMPS MODERNES. Kłopoty z numerem listopadowym, konfiskata grudniowego spowodowały opóźnienie tak wielkie, że nie udało się go już odrobić, dlatego też numeru styczniowego w ogóle nie było. Ale za to numer luty-marzec jest bardzo bogaty w treść. Zarówno editorial redakcyjny, jak artykuł wstępny Marcel Péju po raz pierwszy we francuskiej prasie lewicowej stawiają odważnie i bez ogródek sprawę stosunku lewicy francuskiej do algerskiego Frontu Wyzwolenia Narodowego. Bo to, że cała prasa lewicowa opowiada się za sprawiedliwym pokojem w Algerii, żąda pertraktacji z FWN-em, żąda wspólnie z Algerczykami gwarancji politycznych tzw. „samookreślenia", zakłada przecież — czego jednak nikt dotychczas nie ośmielił się wprost powiedzieć — solidarność polityczną lewicy francuskiej z FWN-em. To musiało być wreszcie bez ogródek powiedziane i nie jest przypadkiem, że właśnie w piśmie Sartre'a, które od lat, niezmordowanie, prowadzi walkę przeciwko wojnie kolonialnej w Algerii. W dalszej swej części numer przynosi interesujący dokument, pominięty milczeniem przez francuską prasę burżuazyjną, a mianowicie fragmenty sprawozdania złożonego w Międzynarodowym Czerwonym Krzyżu przez autorów *Zielonego Zeszytu*, adwokatów francuskich: Jacques Vergèsa, Michel Zavriana i Maurice Courrégé. Pamiętamy z prasy, że w lutym br., w obawie przed aresztowaniem, schronili się oni do Szwajcarii i przedłożyli władzom M.C.K. „dossier" swych klientów Algerczyków, których dalsza obrona sądowa została im uniemożliwiona. Po miesięcznym pobycie w Genewie powrócili oni do Paryża, gdzie wprawdzie postawiono ich w stan oskarżenia,

ale pozostawiono na wolności. Poza tym w numerze: zakończenie „powieści odcinkowej" Henri Guillemina *Kapitulacja Paryża*, obszerny artykuł Jean Rousa o celach i perspektywach nowopowstałej Zjednoczonej Partii Socjalistycznej, studium Michel François o sytuacji katolicyzmu w świecie współczesnym oraz prof. Czesława Bobrowskiego *Rzut oka na polską gospodarkę*, przedruk cyklu artykułów z *Przeglądu Kulturalnego*. Jedynym właściwie tekstem literackim jest esej Claude Roy *Psychologia fantastyki*.

Na przewagę polityki nad literaturą nie możemy się za to uskarżać w NOUVELLE REVUE FRANÇAISE. Tam rytm życia toczy się spokojnie, wolno, majestatycznie, w oderwaniu od wszystkiego, co przypominać może choćby z daleka pozór zaangażowania politycznego. (Słynna była w swoim czasie historia z przekładem *Poematu dla dorosłych* Ważyka, który redakcja pisma przetrzymała w biurku przez przeszło rok, aby nie być przypadkiem posądzona, że drukuje go z jakichkolwiek innych powodów niż literackie.) Ale nawet i w te dostojne rejony wkrada się od czasu do czasu jakiś pogłos współczesności. W ostatnim, kwietniowym, numerze daje temu wyraz niezawodny Maurice Blanchot w interesujących rozważaniach na temat zakrętu dziejowego, na jakim znalazła się dziś ludzkość. W numerze znajdujemy ponadto wielki tekst Henri Michaux pt. *Sytuacje-przepaści*, ciągle o doświadczeniach z meskaliną, wiersze Lucien Beckera i zakończenie powieści *Święci Młodzieniaszkowie* Jacques Serguine'a, nad wyraz zresztą słabej. W części sprawozdawczej warto jeszcze zwrócić uwagę na omówienie *Ewangelii podług św. Tomasza* pióra Alfreda Fabre-Luce. Jak wiadomo, wśród odnalezionych parę lat temu rękopisów nad Morza Martwego znajdowała się też „piąta ewangelia" (chronologicznie resztą pierwsza, bo papirus pochodzi II wieku n.e.), przypisywana Tomaszowi. Nie opowiada on — wzorem innych ewangelistów — dziejów życia Chrystusa, przytacza tylko w sposób nader chaotyczny wielką ilość jego powiedzeń i przypowieści. Tekst *Ewangelii podług św. Tomasza* ukazał się we Francji jednocześnie w dwóch równoległych tłumaczeniach.

Podwójny numer EUROPE za luty-marzec poświęcony jest w całości Gorkiemu, przynosi interesujące wspomnienia pisarzy francuskich o Gorkim (Franza Hellensa, Vladimira Poznera, Jean Richard Blocha) obok znanych skądinąd fragmentów z *Dziennika* Romain Rollanda. Poza tym na numer składa się wiele tekstów Gorkiego nie drukowanych dotychczas we Francji, ale znanych w Polsce, i bogaty dział ikonograficzny. Numer należy do najlepszych, jakie ostatnio wydało to wyraźnie tracące na rozpędzie pismo.

Kwietniowy MERCURE DE FRANCE nie przynosi rewelacji. Otwierają go *Wiersze okolicznościowe* Pierre Jean Jouve'a, przy czym za „okoliczność" posłużyło raz jeszcze staremu poecie nowe wystawienie *Fedry* w Komedii Francuskiej. Zabawne opowiadanka humorystyczne Bruno de Panafieu i dwa ciekawe eseje: Jerome Peignota o Maine de Biranie i Huberta Juin o Casanovie. Z okazji zapowiedzianego wydania autentycznego tekstu *Pamiętników* Casanowy krytycy „przerabiają" tego biednego libertyna na wszystkie strony. Co pilniejsi egzegeci twierdzą, że całą libertyńską filozofię „dopisał redaktor", a sam Casanova był niemal że eremitą prowadzącym niezwykle ascetyczny i prawie bogobojny tryb życia. (Podobno nawet ilość jego kochanek nie przewyższała stu kilkudziesięciu, co jak na osiemnastowiecznego Don Juana zakrawa na ascezę.) Ponadto w numerze, jak zwykle, doskonała Nicole Vedrès i bogaty dział krytyczno-informacyjny.

Interesujący wiosenny numer CAHIERS DES SAISONS, które to pismo nabiera coraz większego rozpędu i cieszy się coraz większą poczytnością na tutejszym rynku. W numerze wiosennym zabawne opowiadanie młodego pisarza, Ghislain de Diesbach, *Pałac Merycynów*, fragment książki o Prouście przygotowywanej przez Jean François Revela, bardzo śmieszne wyjątki z pamiętników Clary Malraux, scena z nowej sztuki Saganki, ładne wiersze René Taverniera.

Kwietniowy zeszyt LA TABLE RONDE celebruje na wiele głosów nowego akademika, Henri de Montherlanta, którego ostatnia sztuka *Le Cardinal*

d'Espagne jest już wydarzeniem na rynku księgarskim a rychło pewnie wyjrzy i na scenę. Ciekawe spostrzeżenia o teatrze Montherlanta formułują Henri Gouhier i Henri Massis (to, że staruszeczek Massis jeszcze żyje i pracuje, jest za każdym razem takim samym zaskoczeniem).

Niespodziewanie słaby, jak na to świetne pismo, jest ostatni numer CAHIERS DU SUD. Niezbyt interesująca pierwsza część numeru poświęcona w całości André Gaillardowi, zmarłemu przed trzydziestu laty poecie, który poza tym, że był stałym współpracownikiem *Cahiers du Sud*, niczym się nie odznaczył. Wśród wielu drukowanych, i najczęściej zresztą słusznie, wierszy szczególną uwagę zwracają wiersze Henri Kréa. Bardzo wyczerpująca recenzja, a właściwie esej Nikiprowetzy'ego o wspaniałej ponoć, źródłowej monografii prof. Dupont-Sommera *Rękopisy znad Morza Martwego*. Warto by może przetłumaczyć i u nas tę książkę, jedyną traktującą tę sprawę w sposób naprawdę naukowy i przeciwstawiającą się różnym, zbyt pochopnym interpretacjom katolickich egzegetów.

Miesięcznik ESPRIT przywitał premiera Chuszczowa w marcu imponującym numerem specjalnym pt. *Od koegzystencji do pokoju*. Numer istotnie, można powiedzieć, „na najwyższym szczeblu", bowiem o dyplomacji amerykańskiej pisze w nim Robert Bowie, b. wysoki funkcjonariusz Departamentu Stanu, obecny zaś prezes Foreign Policy Association, o radzieckiej zaś polityce zagranicznej Siergiej Winogradow, ambasador ZSRR w Paryżu. Numer ten, zresztą pasjonujący, w jednym tylko miejscu zahacza o problematykę ściśle literacką, w artykule Pierre Emmanuela o dialogu między pisarzami ze Wschodu i Zachodu, bardzo namiętnym w tonie, a niezbyt przekonywającym we wnioskach. Kwietniowy numer zgromadził parę interesujących artykułów na temat książki i czytelnictwa (m. in. piękny szkic Henry Millera). Bardzo dużo ciekawego materiału do rozważań dostarczają wyniki ankiety o czytelnictwie, przeprowadzonej w środowiskach robotniczych w przekroju całego jednego miasta przez socjologów Dumazediera i Hassenfordera. Niezwykle ciekawe byłoby chyba porównanie tych danych z naszymi, choć nie wiem, czy robiono u nas aż tak szczegółowe ankiety. W każdym razie w prasie ogłaszano tylko fragmentaryczne dane. Ale porównać warto, może się jednak okaże, iż mimo rozlicznych i usilnych wysiłków czynników tzw. (nie wiadomo dlaczego) kompetentnych, ustalających założenia naszej polityki wydawniczej, we Francji jest z czytelnictwem jeszcze gorzej niż u nas. Byłby to wielki powód do radości, bowiem, jak wiadomo, nic tak Polaków nie cieszy, jak mówienie: u nas źle, ale żebyście wiedzieli, jak u tamtych niedobrze!

Wypada nam wreszcie powiedzieć parę słów o drugim numerze LES LETTRES NOUVELLES. Ukazał się on wprawdzie w formie książki, ale jako kolejna publikacja w serii *Lettres Nouvelles*. Obydwa teksty, odnalezione w papierach pośmiertnych Reverzy'ego, *Le silence de Cambridge* i *La vraie vie*, z których jeden jest ukończoną powieścią, zasługują na szersze omówienie i postaramy się jeszcze do nich na tych łamach powrócić. W tym przeglądzie zasygnalizujemy tylko, że poprzedzone są interesującym wstępem Maurice Nadeau, wspomnieniem przyjaciela pisarza, Charles Julieta, oraz fragmentami korespondencji Reverzy'ego z polską powieściopisarką, p. Zofią Chądzyńską, rzucającymi dość zdumiewające światło na postać pisarza i jego pojmowanie literatury.

jl

Niemcy

SINN UND FORM (Berlin, NRD), nr 1, pierwszy kwartał 1960 r. Numer otwierają dwa fragmenty niedokończonej powieści *Epilog* zachodnio-niemieckiego dramaturga i prozaika, Hansa Henny Jahnna, który zmarł przed kilkoma miesiącami w sześćdziesiątym piątym roku życia. Jahnn był osobliwą postacią niemieckiej literatury. Jedni krytycy wychwalali go pod niebiosa,

inni wieszali na nim psy, zarzucając mu przede wszystkim wyuzdanie i „lubowanie się w erotycznych ekscesach". Cenił go bardzo Walter Muschg, znakomity historyk literatury niemieckiej, który pisał: „Uważam bez zastrzeżeń Jahnna za największego niemieckiego prozaika naszego czasu". Jahnn był również jednym z najlepszych w Europie konstruktorów organów i napisał kilka dzieł teoretycznych z zakresu muzyki i budowy organów. W roku 1933 pisarz, który był zdeklarowanym przeciwnikiem militaryzmu i hitleryzmu, opuścił Niemcy. Powrócił tam w roku 1945 i piastował godność prezesa Akademii Sztuk Pięknych w Hamburgu, członka Akademii Nauk i Literatury, a także członka korespondenta Niemieckiej Akademii Sztuki w NRD. Powieść *Epilog* była zamierzona jako ostatnia część trylogii *Rzeka bez brzegów*.

Z afrykańskiej poezji znajdujemy w zeszycie dwa wiersze. Jeden z nich *Ten ogień jest tajemnicą* napisał algerski epik Kateb Yacine, znany w Europie jako autor głośnej powieści *Nedżma*, drugi, pod tytułem *Afryka śpiewa* — Muhammad Mufta Al-Feituri. Prześliczna jest wiązanka murzyńskich wierszy z francuskiej Afryki podzwrotnikowej, zebranych i przetłumaczonych z rękopisów przez Rolfa Italiaandera. Pisarz ten odbył kilka podróży po obszarach na północ od Konga, badając życie i obyczaj tamtejszych szczepów.

Ze szkiców zasługuje na uwagę esej Konrada Farnera o twórczości Gustawa Doré i Ernsta Schumachera o chińskim teatrze. Numer zamyka kronika kulturalna.

NEUE DEUTSCHE LITERATUR (Berlin, NRD), nr. 4, kwiecień 1960 r. Najciekawszą pozycją numeru są fragmenty z dzienników zmarłego przed kilkoma laty prozaika, F. C. Weiskopfa, którego powieści były również tłumaczone na język polski. Weiskopf rozpoczął spisywać swoje codzienne wrażenia po ostatniej wojnie i prowadził notatnik do ostatnich chwil życia. Są to refleksje pisarza, polityka i dyplomaty, które zawierają uwagi o Niemczech i obcych krajach, o pisarzach i dziełach, wreszcie spostrzeżenia o własnym warsztacie twórczym.

Zeszyt wspomina jeszcze pamięć dwóch zmarłych. Arnold Zweig poświęca krótki artykuł Victorowi Klempererowi, znakomitemu romaniście i teoretykowi literatury, który zaraz po wojnie ogłosił ciekawe studium o zniekształceniu języka niemieckiego w dobie hitleryzmu. Klemperer zmarł w sędziwym wieku w lutym bieżącego roku. Poza tym pismo publikuje kilkanaście wierszy Ericha Weinerta, pochodzących z jego pośmiertnej teki.

W rubryce przeznaczonej dla młodych pisarzy znajdujemy prozę Ericha Köhlera, Ewy Strittmatter i Dieter Hansa Anglera.

Bardzo obszerny jest dział recenzyjny, zawierający omówienia bieżących nowości wydawniczych z zakresu literatury i krytyki. Numer zamykają polemiczne noty oraz przegląd wydarzeń kulturalnych z kraju i zagranicy, wreszcie glosy i informacje.

AKZENTE (Monachium), nr. 2, marzec/kwiecień 1960 r. Długi korowód wierszy wijący się przez ten numer otwiera nie drukowany dotychczas wiersz Bertolta Brechta *O dziewczynie, która się utopiła;* potem następują cztery poetyckie utwory Ilsy Aichinger, która dotychczas znana jest jako świetna prozatorka, autorka powieści *Wielka nadzieja* i dużej ilości nowel. Ten rozdział zamykają poezje Heinza Piontka i młodego Erazma Jonasa.

Resztę numeru wypełniają przeważnie nowele: *Meduza* Gerd Gaisera, *Kłótnia na placu* Ulricha Bechera, *W arce* Geno Hartlauba i *Przeżycie dziewięcioletniego* Wielanda Schmieda.

Z esejów trzeba wymienić dwa: Alain Robbe-Grilleta pod tytułem *Natura humanizm, tragedia* i Wilhelma Emricha *Świat obrazów Kafki*. Pierwszy szkic odpowiada na zarzuty przeciwników awangardowej teorii prozy, którą Robbe-Grillet wyłożył w swoim słynnym artykule o „powieści przyszłości", drukowanym swojego czasu w *Nouvelle Revue Française*. Emrich jest jednym z najlepszych znawców Kafki w Niemczech, napisał o nim kilka studiów i obszerną monografię. Jego wykładnia odrzuca mistyczne i metafizyczne interpretacje prozy Kafki i jasno systematyzuje problematykę tego autora.

MERKUR (Stuttgart), nr 146, kwiecień 1960 r. Pismo wyróżnia się bogactwem esejów. Do najciekawszych należą szkice: Arnolda Gehlena *Uwikłany w wolności* (o sytuacji współczesnej sztuki)

i Pietra Citati *Styl i krytyka*. „Na pierwszy rzut oka — pisze Gehlen — swoboda kształtowania, którą zdobyła sobie sztuka, wydaje się nieograniczona... Ale gdy przyjrzymy się sprawie bliżej, to z różnych powodów można przypuszczać, że artysta jest skrępowany — przynajmniej można poważnie postawić pytanie, czy rzeczywiście zyskał on wolność."

Autor przechodzi następnie do przyczyn ograniczających swobodę wyboru artystycznego. Oto najważniejsza z nich: „Zachowujemy dzisiaj do sztuki stosunek, który by Paul Klee nazwał «retrospektywnie obciążonym»... Dokonuje się wyboru środków i efektów celowo w sprzeczności z tym, co istnieje. Nowe style rodzą się w polemice z istniejącymi stylami, historia sztuki wnika w motywy swojego rozwoju, dostarcza modele polemiki i antytez i w końcu w świadomości wszystkich zainteresowanych powstaje coraz dłuższy szereg wykształconych stylów i form, które uchodzą za przezwyciężone i wobec których trzeba zaznaczyć swoją odmienność. Całość staje się bardzo niebezpieczną prawidłowością".

Pietro Citati analizuje przeróżne modele krytyki. Z typem krytyki, która wychodzi z założenia, że dzieło sztuki nigdy nie daje się całkowicie ująć i wyczerpać (Sainte-Beuve), konfrontuje zamierzenia krytyka, który „marzy o tym, by stworzyć absolutny, definitywny ekwiwalent tekstu". „Oczywiście — pisze Citati — i to jest pewnego rodzaju mit... nie może istnieć absolutna krytyka dzieła. Mimo to nadzieja, że krytyka może stworzyć bezwzględny odpowiednik dzieła sztuki, pozostaje niemym założeniem, z którego wychodzi krytyk." Przedstawicielem tego drugiego typu jest dla Citatiego „największy krytyk stylistyczny naszego stulecia: Marcel Proust". W zakończeniu swojego szkicu autor omawia hipotezy krytyczne Benedetta Croce.

W dziale recenzyjnym znajdujemy obszerne omówienie filozoficznego systemu lipskiego myśliciela, Ernsta Blocha, o którym się w Niemczech zachodnich teraz dużo pisze z okazji ukazania się tam jego dzieła *Zasada nadziei*. Omówienia bieżących nowości wydawniczych i „marginalia" zamykają numer.

NEUE DEUTSCHE HEFTE (Gütersloh), nr. 69, kwiecień 1960 r. Z poezji i prozy miesięcznik zawiera wiersze Heinza Piontka, nowelę Gerda Gaisera *La Vigna* i krótkie opowiadanie utrzymane w formie przypowieści, *Kain i Abel*, Juliusza Overhoffa. Resztę zeszytu wypełniają szkice i artykuły krytyczne. Tutaj trzeba wymienić drugą część eseju Gerharda Ulricha *Nieznany Gerhart Hauptmann* i artykuł Edgara Bonjoura o uniwersytecie niemieckim w Bazylei.

Z zaciekawieniem czyta się szkic Eberharda Horsta, *Czarny renesans*, opisujący rozbudzenie się umysłowego i kulturalnego życia ludów afrykańskich. Autor przytacza wiele przykładów z nowszej historii Murzynów Ameryki i Afryki, świadczącej o znacznym udziale pisarzy w walce o emancypację. „Dopiero po przyjęciu łacińskiego pisma — czytamy — rozpoczyna się nowoczesna literatura afrykańska. Rozwija się ona równocześnie w Afryce i w Ameryce, na krótko przed naszym stuleciem. Po pełnych rezygnacji i sentymentalnych pieśniach niewolników w Ameryce i po »literaturze wychowanków« w Afryce, ufającej ślepo białemu światu (należał do niej tak wielki epik, jak Tomasz Morfolo), potrzeba było blisko półwiecza, aby afrykańska kultura odzyskała świadomość swojej samodzielności i zaznaczyła swoje istnienie obok białej cywilizacji."

Horst podkreśla polityczny charakter afrykańskiej literatury. „Rzecznikami murzyńskiej sprawy — czytamy — są lirycy, którzy częściowo wykonują polityczne funkcje. Ich wiersze są wyraźnie politycznym instrumentem. Afrykańscy i neoafrykańscy pisarze są »czarownikami«, którzy rozkazują swoimi słowami »rzeczom« i tworzą swoimi zaklęciami wielki związek, wielką »komunikację« (Césaire). Podczas gdy Europejczyk wypowiada to, co czuje i myśli jednostka, Afrykańczyk jest zwiastunem i nauczycielem."

Autor szkicu przytacza wiele oryginalnych wierszy współczesnych poetów afrykańskich, z których wyłania się nowy świat poetycki. „Wiążącym elementem jest tu rytm. Rytm rozumiany jako rytm perkusyjny, który przykłada jednakową wagę do pauz, jak i do słów. Hymny, ballady, zaklęcia, pieśni na cześć zmarłych i pieśni miłosne trzeba czytać na głos. Język przekształca się w taniec i słychać jak gdyby dźwięki instrumentów. Rytm i sens wiersza

tworzą jedność. Odnawiają się folklorystyczne motywy."

Numer zamyka bogaty dział recenzyjny, zawierający omówienia kilkunastu nowości wydawniczych.

rk

Stany Zjednoczone

PARTISAN REVIEW (zima 1960). Pozycją wybijającą się jest esej Leslie A. Fiedlera *Powieść i Ameryka*. Jest to wstęp do książki tegoż krytyka pt. *Miłość i śmierć w literaturze amerykańskiej*, która ukazała się niedawno i uważana jest za najbardziej ambitną próbę nowego spojrzenia na literaturę amerykańską od czasu ukazania się *Głównych kierunków myśli amerykańskiej* Vernona Parringtona. Fiedler, znany z oryginalnych a nawet szokujących koncepcji, utrzymuje, że powieść amerykańska, mając do wyboru dwie tradycje europejskie, powieść sentymentalną Samuela Richardsona i gotycką Horacego Walpole, rozwinęła się w kierunku gotyckości. Wpłynęły na to warunki życia amerykańskiego, skomplikowane dodatkowo spuścizną purytanizmu. Największe utwory amerykańskiej prozy cechuje „dwojstość", wynikająca z poczucia winy w stosunku do ras kolorowych i z zahamowań erotycznych. Największą słabością amerykańskiej powieści jest niezdolność przedstawienia dojrzałej i świadomej erotyki. Zamiast portretu dojrzałej kobiety „dają nam w zamian monstra cnoty lub zepsucia, symbole lęku lub odrzucenia seksualizmu". Miejsce stłumionego sexu wypełnia świat lęku i samotności; Thanatos zastępuje Erosa. Gotycka powieść jest przede wszystkim powieścią strachu. Hawthorne, Poe, Melville, Mark Twain i Faulkner to rozmaite warianty gotyckiej formy, którą Fiedler uważa za najbardziej reprezentatywną dla Ameryki. Literatura optymistyczna jest jego zdaniem komercyjną tandetą, wytworem *„middlebrow"*. Ponieważ zagadnienia rasowe, tak samo jak sex, stanowiły tabu, pisarze uciekali od tych tematów w świat fantazji, przyrody, wiecznej „chłopięcości". Ameryka nie wydała takich książek, jak *Madame Bovary, Anna Karenina* czy *Targowisko próżności*, ma za to *Moby Dicka, Huckleberry Finna, Ostatnich Mohikanów*. Jest to w gruncie rzeczy literatura arealistyczna, symboliczna, system znaków do rozszyfrowania. Tu dochodzimy do istoty metody krytycznej Fiedlera, który rozszyfrowuje te znaki w kategoriach seksualnej patologii Freuda.

W numerze poza tym opowiadanie Alberta Moravii *Kobieta z Meksyku, Refleksje o Bernardzie Berensonie* Elizabeth Hardwick, mała rozprawka angielskiego profesora, Richarda Wollheima, bawiącego na „wymiennych" wykładach w Columbii, poświęcona udowodnieniu tezy, że książka Orvella *The Road to Wigan Pier*, reportaż z wojny hiszpańskiej, jest dzisiaj przestarzałym dziennikarstwem, oraz artykuł Maxa Haywarda o sytuacji w radzieckiej literaturze, zdradzający większą znajomość ideologicznych postulatów niż samej literatury. Bogaty dział recenzji książkowych.

HUDSON REVIEW (zima 1959—60). Numer otwiera szkic Patricka Cruttwella, którego tematem jest stosunek twórcy do postaci jego fikcji, czyli bohatera powieściowego. W jakim stopniu pisarz wyraża siebie w swoim dziele i w jakiej to się odbywa formie, było i jest przedmiotem dociekań rozmaitych badaczy, choć były epoki, w których związkowi temu nie nadawano tak wielkiej wagi, jak obecnie, kiedy wszelkie bariery „prywatności" przestały obowiązywać. Cruttwell ujmuje te stosunki między twórcą a bohaterem w cztery kategorie, stosownie do dystansu. Forma prezentacji bezpośrednia występuje u autobiografistów typu Boswella, Pepysa, Rousseau w *Wyznaniach*, Byrona w listach i dziennikach, Montaigne'a. I ona zresztą nie daje wiernego, a raczej „czystego" obrazu, gdyż na ogół pozornie najbardziej osobiste zwierzenia są podświadomie preparowane na użytek czytelnika. Formę bardziej zamaskowaną spotykamy u Conrada i Sterne'a. Jeszcze bardziej oddalona od postaci twórcy jest forma zmitologizowana, opancerzona tak symbolami, aby żadne analogie o charakterze osobistym nie rozpraszały uwagi. Mistrzem tej najbardziej współ-

czesnej metody, teoretykiem i praktykiem *„objective correlatives"* jest Eliot. Ale i jemu nie udaje się osiągnąć całkowitej samowystarczalności dzieła literackiego, oddzielenia dzieła od twórcy. *Ulisses* Joyce'a, mimo zmitologizowanej formy, nie uniknął interpretacji typu osobistego. Utwór przed wiązaniem go z jego twórcą ochronić może tylko zupełna hermetyczność. Ostatnią formą jest dramatyzacja, gdzie dystans autora do dzieła jest największy, chociaż i tu wytropi go krytyk w filozoficznych refleksjach postaci. Bo nawet przyjmując, że wszelkie pisarstwo jest przejawem ekshibicjonizmu, potrzeby rzucenia swojej osobowości na większy ekran, pozostaje nie rozstrzygnięta sprawa etyki zawodowej krytyka, jego uprawnień do grzebania w imponderabiliach i metody badawczej, która się z tym łączy. Cruttwell, dając przykłady nieraz bardzo drastycznych niedyskrecji, popełnianych w imię dobra sztuki, nie znajduje właściwej odpowiedzi. Jedynie takt, umiar, wyczucie krytyka mogą tu być jakąś gwarancją.

W numerze duży poemat Galway Kinnela, wiersze Anne Sexton, S.S. Gardens, William Stafforda i Jamesa Dickeya i opowiadanie Herberta Golda *Opowieść o dwu mężach*. W dziale omówień książkowych uderza bardzo wyczerpujący przegląd tomików poezji. Ten dział stanowi zawsze mocną stronę amerykańskich miesięczników.

at

Szwajcaria

SCHWEIZER MONATSHEFTE (Zurych), nr 1, kwiecień 1960 r. Dział kulturalny rozpoczyna się od artykułu Ernsta Mayera o *Historii Rzymu* Teodora Mommsena, która powstała przed stu laty. „Pomimo ogromnych postępów w badaniach — pisze autor — pomimo przełomowych wydarzeń w historii Europy i krajów pozaeuropejskich, pomimo zmian naszego obrazu historii i naszych pojęć historycznych — *Historia Rzymu* napisana przed stuleciem straciła niewiele ze swojej siły życiowej i znaczenia."

Ciekawy artykuł porównujący *Śmierć Wergiliusza* Hermanna Brocha ze *Śmiercią w Wenecji* Tomasza Manna napisał Doris Stephan. Wiedeński prozaik Broch, który zmarł w 1951 roku na emigracji w Ameryce, zyskuje z dnia na dzień na znaczeniu i wysuwa się, obok Tomasza Manna, Kafki, Musila, na czoło współczesnej literatury w języku niemieckim. *Śmierć Wergiliusza*, ukończona w roku 1945, jest jego głównym dziełem, któremu poświęcono do dzisiaj masę komentarzy, studiów i rozpraw. Jest to dzieło trudne i wieloznaczne, zbliżone w swojej enigmatyczności do *Ulissesa* Joyce'a. Jego treścią są ostatnie chwile Wergiliusza po jego powrocie z flotą cesarską z Grecji do Italii. Rzecz cała składa się z dialogów prowadzonych przez umierającego poetę z przyjaciółmi i cesarzem Augustem. Konający Wergiliusz, który w godzinie śmierci dochodzi do przekonania, że nie piękno, a czystość serca jest sednem ludzkiego istnienia, chce zniszczyć *Eneidę* i tylko namowy Augusta odwodzą go od tego kroku. Stephan przeprowadza paralelę pomiędzy powieścią Brocha a nowelą Manna, wykazując podobieństwa i duże różnice między dwoma utworami.

Twórczość Tomasza Manna, tym razem jego cykl powieściowy *Józef i jego bracia*, jest również przedmiotem rozważań Paula Altenberga. Recenzje i przegląd kulturalny uzupełniają numer.

rk

Włochy

W Rzymie zaczął wychodzić nowy dwumiesięcznik L'EUROPA LETTERARIA, wydawany przez Edizioni Rapporti Europei.

Dwa pierwsze zeszyty są realizacją kierunku obranego przez pismo i zadeklarowanego w artykule wstępnym numeru pierwszego — idei

współpracy kulturalnej Wschodu i Zachodu.

„Rok 1960 — czytamy w deklaracji — zaczął się pod znakiem odprężenia politycznego. Pod tym względem niejednokrotnie ludzie pracujący na niwie kultury wyprzedzali polityków." Pod tym względem, to znaczy przez nawiązywanie bezpośrednich kontaktów, jak np. spotkanie w Neapolu, zorganizowane przez grupę włoskich pisarzy. Pisarze Europy wschodniej i zachodniej zebrali się w Neapolu, gdzie zastanawiali się nad sposobami wzajemnego zbliżenia. Można przypuszczać, że w Neapolu też narodziła się myśl wydawania *L'Europa Letteraria.*

Pierwszy numer otwiera wiersz tegorocznego laureata Nagrody Nobla, Salvatore Quasimodo, *Warwara Aleksandrowna.* Jest to apostrofa do rosyjskiej pielęgniarki ze szpitala im. Botkina, gdzie podczas swego pobytu leczył się włoski poeta. Wiersz kończy się: „jesteś wielością rąk, które szukają innych rąk".

W międzynarodowym wachlarzu, że się tak wyrażę, poważną pozycję zajmuje ZSRR: wiersze Surkowa, Bażana, Martynowa z ostatnich lat. Następnie idą wiersze Jugosłowianina Tanasije Mladenovicia, Anglika Lawrence'a Durella, Węgra, zmarłego w 1938 roku, Frigyesa Karinthy'ego, Francuza André Frénauda, Kubańczyka Jorge Guillena. Poza tym na czoło wybija się pamiętnik Olgi Knipper Czechowej o jej wielkim mężu, luźne zapiski Ilji Ilfa oraz wspomnienie Czakowskiego o wizycie u Mauriaca i Légera (kiedy?). Akcent czechosłowacki stanowi wspomnienie pośmiertne o reżyserze Burianie oraz list z Pragi o tematyce współczesnej w literaturze czeskiej.

Vittorini, Piovene, Alvaro — to wybitni pisarze włoscy. Elio Vittorini jest reprezentowany przez fragment scenariusza filmowego *Miasto świata,* opartego na powieści tej samej nazwy. Powieść ma być wydana z końcem 1960 roku. Treścią jej są podróże ojca i syna, niczym nowoczesna odysea nowoczesnego Don Quijotta. Fragmentem też jest *Poranek w Paryżu* Corrado Alvaro znaleziony w pośmiertnych papierach pisarza. Guido Piovene daje parę kartek ze swego notatnika. Jest tam opis pewnego snu, rozważania na temat klasyczności i dekadentyzmu, refleksje nad utworami Durella.

Bardzo bogaty jest dział eseistyczny. Samo wyliczanie zajęłoby zbyt dużo miejsca, ograniczymy się do najważniejszych. A więc trójgłos w sprawie przyznania nagrody Nobla Quasimodo — Aragona, Kornela Zielińskiego i C.M. Bowra. Wszyscy trzej są zdania, że Królewska Akademia Szwecji dokonała słusznego i odważnego wyboru, nadając najwyższe literackie wyróżnienie włoskiemu poecie, który nie tylko za granicą, ale i we własnym kraju jest mniej znany niż Ungaretti czy Montale. Na szali zaważyło poczucie aktualności oraz związek z toczącą się na świecie walką o przyszłość ludzkości, które znalazły echo w poezji Quasimoda. Artykuł Brechta z roku 1938 *Ludowość a realizm* zawiera historyczną i filozoficzną analizę obu pojęć. Jest to wkład do estetyki racjonalistycznej, postulującej literaturę zaangażowaną i walczącą. Równocześnie Lorenza Lajolo stara się wyjaśnić malarstwo abstrakcyjne Klee'a w artykule *Klee bez zagadki* cytatami z dziennika artysty. Przytoczymy jeden passus z okresu podróży Klee'a po Tunisie, gdzie antyfiguratywna sztuka muzułmańska utwierdziła kult malarza dla linii i hieroglifu, a koloryt krajobrazu stanowił pendant niejako dla jego własnej palety. „Opętał mnie kolor — pisze artysta w swoim dzienniku. — Oto sens chwili szczęścia: kolor i ja stanowimy jedno. Jestem malarzem..." Wyjaśnianiu też, ale tym razem z punktu widzenia freudyzmu, poświęcony jest artykuł Servadia o *Lolicie* Nabokowa.

Numer zamykają liczne krótkie noty i recenzje.

Drugi numer (marcowy) jest też zredagowany na zasadzie różnorodności nazwisk mniej lub więcej znanych na literackiej arenie międzynarodowej. Jako tekst wyróżnić by należało wyjątek z dzieła jezuity francuskiego, nazwanego przez niektórych „chrześcijańskim Darwinem", a nawet „katolickim Einsteinem", zakazanego we Włoszech — Pierre Teilhard de Chardin. We Francji wyszło pięć tomów jego dzieł religijno-filozoficznych. Fragment zamieszczony w *L'Europa Letteraria* pochodzi z dzieła zatytułowanego *Le milieu divin.* Chardin uważa, jak wynika z fragmentu, że ludzkość nie ma już ufności w przyszłość. I nie wierzy już w przyjście Mistrza. Należy więc za wszelką cenę rozpalić znowu płomień nadziei. Człowiek stale zapomina, że nadprzyrodzoność jest fer-

mentem, jest duszą, a nie pełnym organizmem. Zmienia przyrodę, ale nie potrafi z materii zrobić nic ponad to, na co pozwala przyroda. Jeśli Żydzi przetrwali trzy tysiące lat, to dlatego, że zwróceni byli przez cały czas w stronę Mesjasza, który otoczony był aureolą ich przeszłości. Jeśli uczniowie Św. Pawła żyli w ciągłym oczekiwaniu Wielkiego Dnia, to dlatego, że spodziewali się konkretnego rozwiązania trudnych problemów świata i usunięcia niesprawiedliwości. Jaką postać powinno przyjąć oczekiwanie dzisiaj? Postać ogromnej nadziei, nadziei całkowicie ludzkiej. Postęp nie jest konkurencją dla Boga. Im większy będzie człowiek, tym bardziej ludzkość będzie zjednoczona, świadoma swojej siły, im piękniejszy będzie twór, tym doskonalsze będzie uwielbienie, tym bardziej ciało będzie godne przyjęcia zmartwychwstania Chrystusa.

Z innych pozycji wymienić należy trzy wiersze Dylana Thomasa, drukowane kiedyś w uczniowskim czasopiśmie *Swansea Grammar School*. Dylan Thomas miał wtedy lat czternaście i poziom artystyczny jego ówczesnych utworów budzi podziw. Wiersze te nie weszły do żadnego zbioru przedwcześnie zmarłego poety.

Ciekawa jest wypowiedź Oreste del Buono, tłumacza powieści Nathalie Sarraute, na temat jej twórczości. Jest to właściwie polemika z jej zdaniem o swej własnej metodzie twórczej. Sarraute twierdzi, że jej pisarstwo nie mieści się w pojęciu tradycyjnej powieści. Nie neguje wprawdzie psychologii, ale jest to psychologia zupełnie odmienna od dotychczasowej, opierającej się na analizie uczuć i charakterów. Jej psychologia to badanie uczuć w chwili ich kształtowania się, będących jeszcze *in statu nascendi*. Są to przejawy wymykające się jasnej i bezpośredniej apercepcji, gdyż natychmiast przekraczają próg świadomości. A właśnie te przejawy, twierdzi Nathalie Sarraute, nieuchwytne, ale realnie istniejące, nadają właściwe znaczenie i sens naszym czynom i słowom. Oreste del Buono stara się podważyć pogląd autorki *Portretu nieznajomego* twierdzeniem, że nie można badać czegoś, co wymyka się badaniu. Tłumacz skończył przekładać *Planetarium* Sarraute. Uważa on, że powieść ta jest lepsza od jej utworów poprzednich, lepsza jest też zdaniem tłumacza od powieści Butora i Robbe-Grilleta. Podaje on też wiadomość, że Sarraute pisze nową powieść, i wyraża przypuszczenie, że będzie ona dalszym krokiem pisarki w kierunku komunikatywności i będzie mogła być czytana i zrozumiana przez większe niż dotąd rzesze czytelników.

Na koniec wspomnieć można o filmie Felliniego *La Dolce Vita*, który wywołał we Włoszech sprzeczne zdania i zyskał olbrzymie powodzenie. Autor dość dużego artykułu uważa, że powodzenie filmu jest słuszne, gdyż Fellini obnażył sprawy wstydliwie ukrywane: luksus bogaczy i zepsucie obyczajowe, mistyczny fanatyzm i strach chroniący się pod skrzydła fałszywych, fabrykowanych cudów. Jest to film demaskatorski i dlatego wzbudził oburzenie tych, którzy czują się tym zagrożeni; oni też zarzucają dziełu Felliniego niemoralność.

J. S.

Związek Radziecki

NOWYJ MIR, który z dużym rozmachem rozpoczął rok bieżący publikując wiele ciekawych pozycji literackich i krytycznych, przynosi w marcowym numerze opowiadanie Włodzimierza Tiendriakowa *Trójka, siódemka, as* oraz kończy druk *Kilku dni* Aleksandra Beka i *Miłości inżyniera Izotowa* Natalii Dawydowej. Opowiadanie Tiendriakowa czytelnicy nasi znają już zapewne z majowego numeru *Twórczości*, dwa pozostałe utwory ukażą się również niedługo w przekładzie polskim. Obie te pozycje skłaniają do refleksji. W przypadku Beka interesujący jest problem powrotu pisarza — po wieloletniej przerwie — do dawnego tematu. Już Iwan Gonczarow, pomny własnych doświadczeń z *Urwiskiem*, przestrzegał przed niebezpieczeństwem „przenoszenia" powieści, zbyt długiego trzymania tematu w za-

nadrzu. Bek wyszedł z tej próby obronną ręką. *Kilka dni* jest naturalną kontynuacją *Szosy wołokołamskiej* w pierwszym rzędzie dlatego, jak się wydaje, że autor uznał konieczność zmiany dystansu do opisywanych czasów i wydarzeń. Nowa książka Beka jest znacznie bardziej ludzka, znajdujemy tam mniej gloryfikacji nieubłaganych praw wojny i owego „bonapartyzmu na szczeblu batalionu", który drażnił niekiedy czytelników *Szosy wołokołamskiej*. Autor zapowiada publikację trzeciej i ostatniej części „cyklu wołokołamskiego", nad którą obecnie pracuje.

Jeśli chodzi o *Miłość inżyniera Izotowa*, to jej sentymentalne zakończenie nieco rozczarowuje, niemniej jednak powieść Dawydowej godna jest niewątpliwie odnotowania ze względu na swoją rozbudowaną warstwę obyczajową. Inwazja tematyki obyczajowej jest zjawiskiem niezmiernie charakterystycznym dla współczesnej prozy radzieckiej. Świadczy ona wyraźnie, że w wyniku przemian, jakie nastąpiły po XX-tym Zjeździe, w społeczeństwie radzieckim zwiększył się znacznie ciężar gatunkowy problemów „życia osobistego". Takie utwory, jak powieść Dawydowej, posiadają niezaprzeczalną wartość poznawczą. Wyłania się z nich obraz społeczeństwa nie bez trudności ustalającego normy postępowania w dziedzinie, w której postęp, jak wiadomo, nie osiągał nigdy zawrotnego tempa.

W dziale poezji znajdujemy nowe wiersze tak świetnie zapowiadającego się niegdyś Jarosława Smieliakowa oraz obszerny wybór przekładów współczesnych poetów francuskich (m. in. Jules Supervielle'a i Louis Aragona).

Nowyj Mir przynosi sporo materiałów pamiętnikarskich związanych z 90-tą rocznicą urodzin Lenina, m. in. fragment książki *Lustra Moskwy*, wydanej w r. 1923, której autorką jest żona Johna Reeda — Luiza. Fragment nosi tytuł *Moja znajomość z Leninem*.

W dziale krytyki literackiej na wyróżnienie zasługuje błyskotliwy esej D. Danina *Pragnienie jasności*, poświęcony problemom literatury naukowo-artystycznej, zwanej u nas powszechnie literaturą popularno-naukową. Danin występuje w obronie tego gatunku literackiego, który przeżywa dziś poważny kryzys w związku z daleko posuniętą specjalizacją poszczególnych dziedzin wiedzy i wynikającymi stąd trudnościami ich popularyzacji. Autor przeprowadza w obszernym wywodzie tezę, że bohaterem literatury naukowo-artystycznej nie może być ani uczony, ani teoria naukowa, lecz jedynie p o s z u k i w a n i a n a u k o w e.

W dziale recenzji warto odnotować omówienie książki krytyka literackiego i teatralnego A. Mackina *Obrazy czasu*, pióra A. Anastasjewa, oraz recenzję L. Ospowata o tomie poezji Gabrieli Mistral, który ukazał się niedawno na półkach księgarskich w Związku Radzieckim.

Niemal połowę OKTABRIA zajmuje kolejny odcinek *Zoranego ugoru* Michała Szołochowa. Znajdujemy tam poza tym dwa opowiadania: *Daleki garnizon* Jurija Uwarowa oraz *Tego dnia* G. Kowalewicza. Bohaterką ostatniego opowiadania jest lekarka, której nieoczekiwany wyjazd do ciężko chorej położnicy niesłychanie komplikuje ważne sprawy osobiste. Ostrość rysunku i zwartość kompozycyjna dobrze świadczą o autorze, o którym jeszcze chyba usłyszymy w przyszłości.

Poezję reprezentują w marcowym *Oktiabrze* wiersze Fiodora Suchowa, Eugeniusza Dołmatowskiego oraz zamieszkałego w Moskwie poety greckiego, Aleksandra Parnisa.

Trybuna Życia, która zainicjowała dyskusję na temat *Czym jest komunizm?*, przynosi tym razem nader rzeczowe rozważania profesora S. Strumilina, poświęcone problemowi przeobrażeń gospodarczych w okresie przejścia od socjalizmu do komunizmu. Artykuł profesora Strumilina był już omawiany przez naszą prasę codzienną.

W dziale reportażu spotykamy niespodziewanie nazwisko Konstantego Paustowskiego, który zamieszcza tu swoje wrażenia z wycieczki do Francji, zatytułowane *Przelotny Paryż*. Nie jest to oczywiście klasyczny reportaż, lecz liryczne, pełne wdzięku i polotu impresje z podróży.

Spośród prac krytycznych na odnotowanie zasługuje portret literacki Effendi Kapijewa pióra Kamila Sułtanowa. Kapijew, wybitnie utalentowany pisarz dagestański, autor przełożonego na język polski *Poety*, zmarł w 1944 roku. Niedawno ukazały się po raz pierwszy w wydaniu książkowym

jego *Notatki frontowe*, na których podstawie Kapijew zamierzał napisać książkę o wojnie. Notatnik Kapijewa jest z pewnością wydarzeniem w prozie radzieckiej lat ostatnich.

Iwan Kaszkin, znany anglista i świetny tłumacz, zamieszcza w trzecim numerze *Oktiabria* interesujący esej o prozie Hemingwaya, zatytułowany *O rzeczy najważniejszej*.

Marcowe ZNAMIA przynosi zakończenie powieści Aleksandra Czakowskiego *Drogi, które wybieramy*, o której wzmiankowaliśmy w poprzednim przeglądzie, oraz opowiadanie N. Jemielianowej *Taka dziewczyna*. Miesięcznik publikuje także dwa opowiadania Katarzyny Pritchard.

W dziale poezji mamy do odnotowania interesujące liryki Mikołaja Asiejewa i Siemiona Kirsanowa. Wiersze Kirsanowa stanowią ostatni fragment poematu *Zeszyt leningradzki*, którego poszczególne części ukazały się w miesięczniku w latach 1957—1960.

Znany kompozytor Dymitr Kabalewski publikuje w *Znamia* swoje *Uwagi o Ameryce*, w których dzieli się z czytelnikami wrażeniami z pobytu w USA. Notatki Kabalewskiego zawierają szereg krytycznych wypowiedzi na temat nowoczesnych prądów w sztuce amerykańskiej (muzyka, malarstwo, film), pozbawione są jednak wszelkiego apodyktyzmu. „Potrzebna jest nam przyjaźń — pisze Kabalewski — musimy jak najwięcej wiedzieć o sobie. Nie musimy we wszystkim się zgadzać, musimy natomiast rozumieć się nawzajem."

MOSKWA rozpoczęła w 3-im numerze druk powieści Włodzimierza Kisielewa *Człowiek potrafi*. Jest to jedna z ciekawszych tegorocznych pozycji prozatorskich. Akcja powieści rozgrywa się współcześnie w Kijowie, tematem zaś jej są dzieje młodego chłopca, który po wyjściu z więzienia usiłuje odnaleźć własną drogę życiową. Ostro nakreślone tło obyczajowe i nieszablonowy rysunek postaci są najistotniejszymi walorami tego debiutu.

Moskwa przynosi także opowiadania W. Lidina *Droga żurawi* i Ludmiły Uwarowej — *Gospodyni hotelu*.

W obszernym jak zwykle dziale poezji miesięcznik zamieszcza dwa nieznane wiersze Siergieja Jesienina, które ukazały się przed rewolucją w mało znanych czasopismach i nie zostały włączone do zbiorowego wydania dzieł poety.

Borys Ruczjew, Katarzyna Szewieljewa, Weronika Tusznowa, Rasul Gamzatow, Siergiej Markow i Michał Kwliwidze — oto nazwiska współczesnych poetów radzieckich, którzy drukują w *Moskwie* swoje nowe utwory.

Publicystyka reprezentowana jest zasługującym na uwagę artykułem J. Araliczewa *Człowiek i jego dom*, w którym autor porusza palące problemy architektury radzieckiej i budownictwa mieszkaniowego. Nieco dalej pismo zamieszcza optymistyczną fotografię przedstawiającą dwie roześmiane kobiety, które wyrzucają ze swego mieszkania przedpotopową mieszczańską szafę. Na innych fotografiach widzimy wzory nowoczesnych mebli, produkowanych masowo przez jedną z fabryk moskiewskich.

W dziale *Dzisiejsza nauka i technika* znajdujemy dwa artykuły poświęcone cybernetyce — *Mózg człowieka i cybernetyka* profesora J. Frołowa i *Cybernetyczni „poligloci"* L. Szarola (o mózgach elektronowych przystosowanych do przekładów literatury technicznej). Na marginesie tych artykułów warto zaznaczyć, że radzieckie miesięczniki znacznie dokładniej i sensowniej wprowadzają we współczesną problematykę naukową, niż to czynią nasze pisma literackie.

INOSTRANNAJA LITIERATURA przynosi w marcowym numerze wybór współczesnej poezji francuskiej. Są to przekłady wierszy Aragona (*Nouveau crève-coeur* i *Roman inachevé*), Paula Eduarda (*Les yeux fertiles* i *Le livre ouvert*) oraz Jacques Préverta (*Paroles*).

W dziale krytyki znajdujemy esej M. Waksmachera poświęcony twórczości Mauriaka, którego kilka książek ukazało się w ostatnich latach w przekładzie rosyjskim (*Droga do nikąd, Kłębowisko żmij, Małpka*). „Ludzie radzieccy — pisze krytyk — zdają sobie doskonale sprawę z chwiejnej pozycji Mauriaka-polityka, z braku konsekwencji w jego wypowiedziach na temat pokoju i postępu. Radzieckich czytelników interesuje jednak przede wszystkim twórczość artystyczna François Mauriaka — wybitnego pisarza francuskiego."

Polonica reprezentowane są w *Inostrannej Litieraturze* przez recenzję M. Ignatowa o *Kształcie miłości* Jerzego Broszkiewicza oraz notę o warszawskiej premierze *Pierwszego dnia wolności* Leona Kruczkowskiego. Pismo zamieszcza także reprodukcje ilustracji Ignacego Witza do książki pisarza kirgiskiego Czingiza Ajmatowa *Twarzą w twarz*, którą wydał niedawno PIW.

Przegląd prasy zagranicznej oraz bogata kronika kulturalna uzupełniają marcowy numer miesięcznika.

Nowocześnie redagowany i starannie opracowany pod względem graficznym TIEATR przynosi tym razem niezbyt interesującą komedię Wiktora Rozowa *Nierówna walka* — o tematyce młodzieżowej. W wyniku nierównej walki autora z ciekawą tematyką obie strony, jak się wydaje, doznały porażki.

Sporą część marcowego numeru *Tieatru* zajmują głosy w dyskusji na temat *Reżyseria a współczesność*. Uwagę zwraca dłuższa wypowiedź wybitnego reżysera radzieckiego Mikołaja Akimowa *O teatrze w dobie obecnej i w przyszłości*. „Prymitywna logika — pisze Akimow — podsunęła w swoim czasie Komitetowi do Spraw Sztuki tego rodzaju nienaganne na pozór rozumowanie: »System Stanisławskiego jest najlepiej opracowanym i zarazem najdoskonalszym systemem teatralnym. Należy zobowiązać wszystkich pracowników teatru do przestrzegania zasad tego systemu«. Zdawało by się, że wszystko w porządku! Życie dowiodło jednak, że sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana, że epigoni i specjaliści od rozszyfrowywania systemu Stanisławskiego odeszli od niego znacznie dalej niż twórcy kierujący się w swej pracy innymi zasadami, że myśl reżyserska rozwijała się w licznych teatrach znacznie lepiej niż w Mchacie i że przymusowe rozpowszechnianie metod twórczych nie przynosi sztuce korzyści." I dalej: „Byłoby to dowodem kompletnego analfabetyzmu, gdybyśmy twierdzili, że wszystkie arcydzieła, które utorowały nowe drogi w sztuce, zostały uprzednio przewidziane i zapowiedziane przez teoretyków i najbardziej postępowych ludzi epoki. Historia uczy nas, że każde arcydzieło w najlepszym wypadku (zdarzały się i gorsze wypadki) wywoływało pełen zdziwienia zachwyt współczesnych: nikt nie przypuszczał nawet, że coś takiego może się w sztuce wydarzyć".

Spośród innych pozycji warto wymienić treściwy przegląd ostatnich radzieckich premier (m. in. opery *Wojna i pokój* Siergieja Prokofiewa w Teatrze Wielkim w Moskwie) oraz interesujące dalsze partie pamiętników Aleksieja Popowa, które sygnalizowaliśmy już naszym czytelnikom.

Dział *W teatrach świata* otwiera tym razem obszerna recenzja z festiwalu teatralnego w Toruniu. Warto przy okazji podkreślić, że nie jest to pierwsza fachowa, a zarazem bardzo życzliwa wypowiedź miesięcznika o współczesnym polskim teatrze.

zf

WACŁAW ROGOWICZ

(28.IX.1879 — 8.III.1960)

Pochodził z rodziny lekarskiej, sam też w Uniwersytecie Warszawskim studiował medycynę i prawo, zanim go w Sorbonie (jako słuchacza Faculté des Lettres) miały usypiać wykłady Emila Faguet, jeszcze po latach wspominanego z zaciekłą niechęcią: „uczony mól książkowy", „profesorski mózg", gdyż członek Akademii Francuskiej nie dość rozumiał „jednego z najbardziej niepodległych w swej twórczości pisarza świata" — Gustawa Flauberta.

Sześć lat przed debiutem literackim (w 1900 r. nowela w *Wędrowcu)* przeszedł pierwszą próbę druku: w *Gazecie Polskiej* listami z Niemiec, z Weimaru. Jako nie całkiem jeszcze dorosły miał sposobność — u. J. A. Święcickiego — przypatrywać się Prusowi, z widzenia dobrze znał Ochorowicza, cieszył się życzliwością Antoniego Sygietyńskiego i Ignacego Matuszewskiego, pisywał u Świętochowskiego i u Dawida. Gdy przyszło do „pierwszych kroków na niwie poetyckiej" (poemat *Hedda*, napisany w 1899, wydany w 1903), kierownikiem ich stał się Józef Jankowski, „któremu — napisze sam Rogowicz pod koniec życia — natura zamiast talentu dała profil przypominający uświęcone przez mistrzów Odrodzenia wizerunki Chrystusa".

Twórczość Rogowicza ostatecznie wybiera więc raczej prozę: powieści *Zocha* (1902), *Pokusa o zmierzchu* (1925), opowieść *Samson* (1923), tomik dobrze scharakteryzowany tytułem *Mozaika kaukaska* (1905); trzy tomy nowel: *Proscenium* (1906), *Rywalki* (1915), *Historie do niczego niepodobne* (1928); utwory sceniczne: *Chór pielgrzymów* (grany w 1918 w „Rozmaitościach"), *Zatruty zdrój* (1919 tamże i 1920 we Lwowie), *Alchemia miłości* (1922 w „Reducie" w reżyserii Dulębianki) i *Dalila* (wyd. 1925).

Owe lata wypełnia Rogowiczowi nie tylko pisarstwo, lecz także praca na stanowiskach: redaktora miesięcznika *Wieś i Dwór* (1913—1916), sekretarza Uniwersytetu Warszawskiego (1916—1919), generalnego sekretarza warszawskich teatrów miejskich (1919—1922), referenta literackiego w Departamencie Sztuki Ministerstwa WRiOP (1924—1928).

Nareszcie poświęca się już tylko zajęciom literackim i dziennikarskim. Oczywiście przekłady, dzięki którym jego nazwisko jest powszechnie znane. Mniej się pamięta, że Rogowicz był także dość często i na wiele tematów odzywającym się publicystą oraz jednym z bardziej lubianych prelegentów literackich w radio (a były to czasy, gdy mówili to stale krytycy tej miary, co Lorentowicz, Adamczewski, Piwiński).

Stosunkowo dużo zainteresowania poświęcał polityce. Dwu zwłaszcza zagadnieniom: faszyzmowi i — jako przeciwstawienie — temu, co się dzieje na Wschodzie. W 1932 r. napisał *Reflektorem po czarnych koszulach*, a w 1933 — tak oto m. in. odpowiadał na ankietę *Wiadomości Literackich: Pisarze polscy a Rosja Sowiecka:* „Tego, co się dziś dzieje w Rosji, nie uważam już za »eksperyment ko-

munistyczny«". A także: „Czytając Pilniaka, Romanowa, Zamiatina (...) odnosiłem zawsze wrażenie dominujące: to pisze autor rosyjski, to jest literatura rosyjska, choć nowe tematy, nowa rzeczywistość, nieraz nowe aspekty psychiki przedstawianych postaci". W 1935 r. przełożył z własnym wstępem *Oblicze Azji Sowieckiej* Kischa, książkę, której niech zazdroszczą dzisiejsi reporterzy. Był również Rogowicz jednym z założycieli Klubu Demokratycznego. Po wojnie ogłosił *Topór faszyzmu nad głową Europy.*

Jako tłumacz przyswoił literaturze polskiej dzieła następujących autorów: Aragon, Asz, Bauer, Bernanos, Bławatska, Braibant, Bunin, Céline, Courteline, Diderot, Duvernois, Flaubert, France, Gauguin, Gide, Gonczarow, Gourmont, Kisch, Lerberghe, Lermontow, Mereżkowski, Montherlant, Morand, Napoleon I, Ostrowski, Régnier, Romains, Schwob, Szołochow, A. Tołstoj, L. Tołstoj, Vercors, Villiers de l'Isle-Adam, Wilde, Wilton. — O poziomie tych przekładów niech świadczy krótka opinia, ale za to profesora Czernego, arcypedanta: „*Do kresu nocy* Céline'a (...) jest jednym z najtrudniejszych zadań dla tłumacza, jakie znam (...) Rogowicz wywiązał się z niego z podziwu godną siłą wyrazu i wiernością". W 1951 r. PEN-Club przyznał Rogowiczowi nagrodę.

Spośród wszystkich autorów świata wybrał był sobie dwóch: Wilde'a i Flauberta. Pierwszemu poświęcił kiedyś ładny szkic *Miłość w dramatach Oskara Wilde* (1922), drugiego studiował nieustannie (i pisał o nim czasami. Ostatnio w naszym piśmie, 1955). Prócz przekładów, nowel i powieści dokonał wyboru jego *Listów*, komponując tym sposobem najpiękniejszą autobiografię twórcy *Pani Bovary.* Z Flaubertem również łączą się słowa służące kiedyś za motto jego własnej powieści: „Wzrusza mnie wiele rzeczy, którymi nie przejmują się ludzie bardzo wrażliwi".

Chyba nie ukończył zapowiadanego przed wojną „tomu szkiców o niektórych tabu mających jeszcze mocny kurs w »Polonezii«", jak również nic nie wiadomo o projektowanej powieści *Szatan na ganku katedry.* Zamiast nich zostawił *Kolorowe wspomnienia* (1956), pamiątkę licznych włóczęg po odległych zakamarkach Europy i Azji oraz nie mniej barwną, choć dostojnym kreśloną piórem *Warszawę wydartą niepamięci* (1956).

Życie Rogowicza wydaje się ciekawe, ale czy było szczęśliwe? Zapewne trudno tak nazwać biografię kogoś, kto doczekał śmierci własnych dzieci. A gdy poszperać w odpowiedniej kartotece, okazuje się ponadto, że ten tak pracowity człowiek nawet bytu nie miał zapewnionego dostatnio: w roku, w którym obchodził jubileusz pięćdziesięcioletniej pracy literackiej, prezes ZLP musiał prosić Ministerstwo Kultury i Sztuki o przyznanie subwencji zasłużonemu pisarzowi. Łatwiej również, okazało się, o wysoki order niż o codzienne ułatwienie w postaci telefonu w domu, w którym mieszkał od 1935 roku!

Kilka miesięcy temu nieuwaga tramwajarza spowodowała poważny wypadek, który — kto wie — może właśnie jest przyczyną, że tę notę trzeba pisać już dzisiaj.

Abe

„LALKA" PRUSA PO WŁOSKU

Zainteresowanie literaturą polską we Włoszech było wcale wyraźne w okresie międzywojennym. Podtrzymywaliśmy też wówczas dość troskliwie to zainteresowanie. Wyrażało się ono pokaźną liczbą przekładów pióra włoskiego, długim szeregiem szkiców, studiów i recenzji ukazujących się w różnych periodykach. Niemało też było odczytów wygłaszanych przez włoskich i polskich prelegentów głównie w miastach uniwersyteckich. Lektoraty języka polskiego w Rzymie, Florencji, Turynie, Neapolu, Mediolanie torowały tłumaczom i studiującym polonistykę drogę do oryginałów naszego piśmiennictwa. Stąd też międzywojenna bibliografia włoskich poloników wykazuje poważną ilość pozycji i szeroki wachlarz przekładów, od *Trenów* Kochanowskiego po Staffa, Tuwima, Iłłakowiczównę, Iwaszkiewicza, Morstina.

W czasie drugiej wojny światowej jeszcze się to wydatnie wzmogło, w miarę jak Niemcy zaczęli opuszczać Apeniński Półwysep. Wtedy zarówno we włoskim, jak i polskim języku mnożą się tam różnego rodzaju publikacje poświęcone naszej literaturze. Szcze-

gółową rejestrację wszystkich włoskich poloników od roku 1799 do 1948 znajdujemy w cennej książce Marii i Mariny Bersano Begey, wydanej w 1949 r. przez Instytut Kultury Polskiej przy uniwersytecie w Turynie. Bibliografia ta notuje do r. 1946 pod hasłem Prusa piętnaście publikacji, głównie przekładów jego nowel i opowiadań (Trombini, Ciampoli, Gromska, Damiani). Najwcześniej, bo już w r. 1901, w odcinku *Corriere di Napoli* wyszedł *Faraon* w przekładzie F. Verdinois, opartym jednak na rosyjskiej parafrazie. Natomiast po 33 latach wydano pełny przekład tej wielkiej powieści Prusa z oryginału w starannym opracowaniu N. Maffezzoli (S. A. Editrice Genio, Milano 1934).

W latach powojennych polonika włoskie uległy poważnej redukcji. Stulecie śmierci Mickiewicza raczej przejściowo odbiło się wielogłosowym chórem, znacznie skromniejsze — jak dotąd — są echa rocznicy Słowackiego. Prawdziwą jednak niespodzianką jest wydany w bieżącym roku przekład *Lalki* Prusa (*La Bambola*, Edizioni Paoline, Milano). Pokaźny wolumen, liczący 1045 stron, ozdobił ilustracjami G. Simons. Piękny papier, czysty druk, staranna oprawa płócienna — budzą szacunek dla szaty typograficznej. Tłumaczką a zarazem autorką sporego (19 stron) wstępu jest p. Aurora Beniamino. Nie jest ona wcale nowicjuszką na tym polu. W czasie dłuższego pobytu na studiach w przedwojennej Warszawie opanowała dobrze polszczyznę i przełożyła szereg polskich nowel. W latach 1928—1932 doprowadziła do skutku ni mniej ni więcej tylko tłumaczenie *Chłopów* Reymonta, które wyszło ze wstępem Tadeusza Zielińskiego. Ale okazało się, że wydawanie poszczególnych tomów tego dzieła w dużych odstępach czasu natrafiało na trudności. I o wydawcę było trudno, i nakłady nie rozchodziły się mimo rozgłosu nagrody Nobla. Typograficzna strona tej imprezy również raczej odstraszała nabywców.

Konkurencja współczesnych głośnych powieści różnojęzycznych, zwłaszcza francuskich i angielskich, a także hiszpańskich, była i jest poważna na włoskim rynku wydawniczym i mimo ruchliwości wydawców nie łatwo docierają do szerszych kręgów czytelniczych przekłady nawet bardzo wybitnych utworów. Potrzeba umiejętnej propagandy poprzez autorytatywne organy życia literackiego staje się nieodzowna.

Wiele się składa na to, aby przekład *Lalki* spotkał się z dobrym przyjęciem. Bogato rozbudowana fabuła tej powieści, skala postaci wyraziście zarysowanych, rozmaitość epizodycznych obrazów i sytuacji, wierny, staranny przekład, przypisy historycznej treści pod tekstem, zaczerpnięte głównie z komentarza H. Markiewicza do wydania *Lalki* z r. 1958, a wreszcie i wstęp tłumaczki pt. *Bolesław Prus i jego czasy*, wstęp dowodzący, że znane jej były wszystkie ważniejsze prace poświęcone Prusowi, od Chmielowskiego po Szweykowskiego, Kotta i Markiewicza, a także kilkanaście dobrych szkiców Simonsa — składają się na atrakcyjną całość.

Dzięki tej powieści zawiłe meandry Warszawy z czasów Prusa staną się dostępne dla Włochów. Niestety brak w niej roli, jaka w tym zawiłym kompleksie przypadała rządom caratu. Ze względu na cenzurę musiał to Prus pominąć a przez to poważnie zubożył dokumentalną wartość swego wielkiego dzieła.

Oczekiwać będziemy z ciekawością, jakie echa wywoła *Lalka* pod włoskim niebem.

Roman Pollak

SYTUACJA ARTYSTYCZNA NA ZIEMIACH ZACHODNICH

Towarzystwo Rozwoju Ziem Zachodnich rozwija żywą działalność także i w dziedzinie artystycznej. Kilka niedawno przeprowadzonych konkursów literackich, podjętych z inicjatywy tego Towarzystwa, dało (co się przy konkursach nieczęsto zdarza) wyniki pomyślne. Na przykład jury konkursów na jednoaktówkę oraz na widowisko regionalne czy historyczne ujawniło kilka talentów interesujących i godnych uwagi. TRZZ działało tu z inicjatywy swej komisji „polonijnej", a współdziałało ze Związkiem Literatów, przy czym przewodniczącym jury był Michał Rusinek, a jednym z najbardziej aktywnych propagatorów inicjatywy Antoni Olcha.

W chwili gdy piszemy te słowa, nie

są jeszcze znane wyniki Zjazdu Pisarzy Ziem Zachodnich, który ma obradować wspólnie z przedstawicielami wydawnictw i bibliotek. Taki skład daje pewną gwarancję rzeczowości, bo przecież pisarstwo, akcja edytorska i czytelnicza (a bibliotekarze są najlepszymi znawcami czytelnictwa) to czynniki realnego działania.

Rozpatrując sprawy teatralne na Ziemiach Zachodnich, pisał niedawno dwutygodnik *Teatr*, że dokonują się na tych ziemiach szybkie i interesujące przemiany. „Różnorodne grupy ludnościowe scalają się w masę coraz bardziej jednolitą. Pewne, drobne czy większe, różnice obyczajowe wywoływały dawniej poczucie odrębności. Znalazło to nawet wyraz w naszej literaturze. Zbyt mały, niestety, wywołało oddźwięk w naszej polityce kulturalnej, a szczególnie artystycznej. Ale poczucie jedności kulturalnej oraz szybkie procesy rozwoju gospodarczego sprawiły, że różnice (czy nawet drobne konflikty), a w szczególności odmienność potrzeb i wyobrażeń należą już do przeszłości" (nawiasem mówiąc procesy te znalazły żywe odbicie w jednoaktówkach nagrodzonych na konkursie TRZZ, a obecnie ogłaszanych drukiem przez Agencję Zachodnią).

Teatr zadaje sobie pytanie, czy procesy unifikacyjne mają prowadzić do wniosku, że „problemy Ziem Zachodnich są identyczne ze sprawami, które obchodzą resztę kraju i które wszędzie należy rozwiązywać". Oczywiście — nie. „Przede wszystkim zapominać nie wolno, że w chwili obecnej Ziemie Zachodnie są obszarem zamieszkałym przez ludność niezmiernie aktywną. Dorasta nowe pokolenie, które za lat kilka uzyska pełnoletniość, a które urodziło się na tych ziemiach... Ta ludność młoda, dynamiczna, prężna i pełna energii jest naszą wielką nadzieją. Byłoby przestępstwem zawieść jej zaufanie. Byłoby grzechem zapomnieć o wzrastających potrzebach tej ludności w dziedzinie nie tylko gospodarczej, ale i kulturalnej. Zdajemy bowiem wobec siebie samych i wobec opinii światowej wielki i ważny egzamin."

W dziedzinie teatru rok ostatni przyniósł kilka wydarzeń pomyślnych. „Powstał nowy polski zespół w Zabrzu, czyli w tym właśnie mieście, którego sama nazwa (i jej dzieje) świadczy o długoletniej walce. Germanizowane po traktacie wersalskim, manifestacyjnie przez hitlerowców nazwane »Hindenburgiem«, wielkie miasto śląskie umiało za najgorszych lat obronić swą polskość. Ktokolwiek był w Zabrzu, kto zetknął się z młodzieżą na spotkaniach autorskich lub obserwował ruch w księgarniach, wie, jak wielkie potrzeby kulturalne wykazuje ludność tego 200.000-go miasta." Niestety, potrzeby te nie zawsze są doceniane przez władze i instytucje lokalne, jak o tym wymownie świadczy wołający na alarm reportaż Stefana Polanicy w *Słowie Powszechnym*.

Fakt drugi — to piękny rozwój teatru koszalińskiego. Teatr ten, działający w niełatwych warunkach, swą cierpliwą, wytrwałą i konsekwentną pracą osiągnął pod dyrekcją Tadeusza Aleksandrowicza wyniki, o których świadczy piękne, świeże, tchnące młodością, kulturą i pomysłowością przedstawienie *Balladyny*, pierwszy w Polsce od 150 lat spektakl *Britannicusa* Racine'a oraz ambitny *Hamlet*.

Coraz lepiej działa teatr w Opolu, który docenia potrzebę zapoznawania ludności tamtejszej z naszą klasyką narodową. Ten zespół pierwszy wystawił niesłusznie zapomniany, a piękny utwór Wyspiańskiego *Zygmunt August i Barbara*.

Trzeba jednak, jak słusznie podnosi *Teatr*, zbadać stan aktualny naszych potrzeb na Ziemiach Zachodnich i ich zaspokajania. „Ile mamy sal? W jakim są stanie? Czy bywają należycie wykorzystywane? Czy są dobrze utrzymywane? Jakie istnieją potrzeby inwestycji, modernizacji i przebudowy? Jakie grupy ludności najczęściej uczęszczają na przedstawienia? Jakie są potrzeby tych widzów w dziedzinie repertuarowej?..." Wydaje się, że Ministerstwo Kultury oraz TRZZ powinny możliwie szybko przeprowadzić te ważne badania. Przecież teatry są ważnym instrumentem pobudzania twórczości artystycznej oraz organizowania estetycznych przeżyć.

L. B.

POLONICA CZESKIE I SŁOWACKIE

Trzeba przyznać, że literatura polska ma w Czechach i na Słowacji du-

żo szczęścia, i to od dawna. Istnieją bogate tradycje translatorskie (wdzięczne i niemal dziewicze pole do badań historycznoliterackich), polska poezja i proza zjednywały sobie zawsze zagorzałych zwolenników, a ich twórcy — wiernych przyjaciół i tłumaczy. Po ostatniej wojnie światowej dotychczasowe prywatne inicjatywy tłumaczy i wydawców przekształciły się w długofalową i planowaną działalność wydawniczą. Rok 1959 przyniósł w tej mierze dalsze i cenne osiągnięcia.

I tak najpoważniejsze Państwowe Wydawnictwo Literatury Pięknej, Muzyki i Sztuki (Praga) wydało ostatnio obszerny wybór utworów I. Krasickiego pt. *Wojna mnichów i inne wiersze.* Aczkolwiek bajki Krasickiego, przełożone już dawniej, odegrały dość dużą rolę w historii czeskiego Odrodzenia i związane są ściśle z początkami nowożytnej poezji czeskiej, to jednak wybór obecny jest pierwszym systematycznie sporządzonym wyborem. Zawiera on (w przekładzie Ericha Sojky) *Myszeidę, Monachomachię,* satyry i bajki. *Mąż i żona* Al. Fredry, w przekładzie M. Janisovej i O. Ornesta, ukazały się w serii wydawniczej „Dramaty Sceny Ludowej" jako tom 83. W tej samej ciekawie pomyślanej edycji ukazała się też *Panna Maliczewska* G. Zapolskiej (tłum. dr M. Janisova). Obie sztuki teatralne w dwutysięcznym nakładzie.

Pewne sprzeciwy krytyki czeskiej wywołało ukazanie się w wydawnictwie literatury dziecięcej wyboru opowiadań B. Prusa, zatytułowanego *Sieroca dola* (przekład H. Teigovej). Jest to książka dla dorosłych — stwierdzają krytycy, postulując zarazem zwiększenie przekładów z polskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej. (Nawiasem mówiąc, w tym samym roku ukazała się w przekładzie czeskim inna polska książka przeznaczona dla młodocianego czytelnika, a mianowicie W. Makowieckiego *Przygody Greka Melikla* — przekł. V. Jersakovej).

Poważnym przedsięwzięciem Państwowego Wyd. Lit. Pięknej, Muzyki i Sztuki jest zamierzona reedycja ulubionych w Czechach i znanych od dawna powieści H. Sienkiewicza. Jako pierwsza ukazała się na rynku księgarskim kilkakrotnie już przekładana powieść *Krzyżacy* — tym razem w tłumaczeniu J. Janouch. W latach następnych mają się ukazać: *Ogniem i mieczem, Potop, Pan Wołodyjowski* — wszystkie te utwory w serii „Biblioteki Klasyków", jako *Dzieła* H. Sienkiewicza.

Jeśli jednak utwory H. Sienkiewicza były w Czechach znane już i dawniej, to *Noce i dnie* M. Dąbrowskiej zostały zaprezentowane czytelnikowi czeskiemu po raz pierwszy, w przekładzie znanej i cenionej tłumaczki z polskiego H. Teigovej. Twórczość M. Dąbrowskiej dostępna była naszym południowym sąsiadom dotychczas z tomiku opowiadań oraz z *Wesela na wsi,* które ukazało się w serii „Ilustrowanych Nowel". Krytyka porównuje *Noce i dnie* do *Sagi rodu Forsytów* Galsworthy'ego i *Buddenbroocków* Manna.

Ewenementem w zakresie przekładów z języka polskiego stał się słowacki wybór wierszy L. Staffa, który ukazał się w Słowackim Wydawnictwie Literatury Pięknej. Jest to pierwszy, jak dotąd, i jedyny wybór wierszy Staffa, zarówno w literaturze czeskiej, jak i słowackiej. Wprawdzie mówi się o przygotowywanym wyborze i przekładzie również czeskim (J. Pilara), ale ten dawno zapowiadany tom nie może jakoś ujrzeć światła dziennego. Wybór słowacki, zawierający przegląd twórczości Staffa aż po utwory ostatnie, z *Wikliną* włącznie, został świetnie przełożony przez Pavola Havorova.

Polską literaturę współczesną reprezentują utwory W. Żukrowskiego *(Noce Ariadny i inne opowiadania,* przekład H. Teigovej, wydawnictwo „Naše Vojsko"), K. Filipowicza (*Błękitny zeszyt,* tłumaczenie J. R. Buriana, wydawnictwo toż samo), Lema *Czas nieutracony* — po uprzednio wydanych jego powieściach fantastyczno-naukowych (przekł. J. Simonides, wyd. „Mlada Fronta"), wreszcie A. Piwowarczyka *Maszkary* (przekład A. Balajkovej, „Naše Vojsko").

Tak więc bilans niemały. Należy sobie powiedzieć, że rok 1959 — wziąwszy pod uwagę zwłaszcza wydanie utworów I. Krasickiego, M. Dąbrowskiej i L. Staffa — był wyjątkowo owocny w zakresie czeskich i słowackich przekładów z literatury polskiej.

D. Z.

POLONICA JUGOSŁOWIAŃSKIE

Zainteresowanie literaturą i publicystyką polską w Jugosławii nie słabnie ani na chwilę. W połowie bieżącego roku jedno z wydawnictw belgradzkich wyda *Noce i dnie* Marii Dąbrowskiej w języku serbochorwackim, zaś nieco później powieść ta ukaże się w Lublanie w języku słoweńskim.

Chorwacki Teatr Narodowy w Zagrzebiu przystąpił ostatnio do wystawienia *Pierwszego dnia wolności* L. Kruczkowskiego, miesięcznik serbski *Letopis Matice Srpske* (1-1960) zamieścił 4 wiersze T. Różewicza w przekładzie P. Vujiczicia, a *Republika* (11,12-1959) opublikowała duży reportaż literacki pióra A. Flakera pt. *Wycieczka do literatury polskiej*. Autor na pięciu stronach w bardzo interesujący sposób omawia twórczość I. Gałczyńskiego oraz piątki młodych poetów: B. Drozdowskiego, Harasymowicza, Z. Herberta, S. Czyża i M. Białoszewskiego, poświęca dużo miejsca jubileuszowi J. Słowackiego w Polsce, opisuje wizytę swoją w teatrzyku M. Białoszewskiego na Tarczyńskiej i kończy tę pracę sporą dozą przetłumaczonych przez siebie „myśli nieuczesanych" S. J. Leca.

Miesięcznik *Izraz*, wychodzący w Sarajewie, zamieścił dwudziestostronicowy pierwszy odcinek pracy Stefana Morawskiego pt. *Perypetie teorii realizmu socjalistycznego*. W styczniowym numerze słoweńskiego miesięcznika literackiego *Sodobnost* Milan Ljubić w artykule *Nowe kierunki w filmie polskim* podaje obszerny przegląd polskiej produkcji filmowej z ostatnich kilku lat, stawiając Polskę w rzędzie państw, które mogą się poszczycić w dziedzinie filmu poważnymi osiągnięciami.

Z. S.

O WSPÓŁCZESNEJ POWIEŚCI FRANCUSKIEJ

W *Figaro Littéraire* z 26.III. (nr 727) kreśli Robert Kanters obraz sytuacji we współczesnej powieści francuskiej. Powieść tradycyjna, XIX-wieczna (w duchu Balzaka, Stendhala, Flauberta itd.) zwolna się wyczerpuje, choć i dziś niektórzy jej przedstawiciele odnoszą sukcesy (niedawno zmarły Martin du Gard, Giono, z młodszych: Paul Vialar, Françoise Mallet-Joris, Albert Vidalie itd.). Już w okresie międzywojennym powieściopisarze przestali się troszczyć o narracyjny nurt swych dzieł, zastępując je raczej problemami moralnymi (Mauriac), generalnego sensu życia (Malraux), przeznaczenia i zbawienia (Bernanos). Największy przewrót przyniósł okres po drugiej wojnie światowej, gdy pewna ilość spraw gruntownie się we Francji zmieniła, a kontakty z zagranicą stały się szybsze, częstsze, ściślejsze, gdy większość „wielkich tenorów" powieści francuskiej zamilkła czy też zajęła się dziennikarstwem, teatrem, biografiami itd. Na tym „pustkowiu" rozwinęła się powieść „egzystencjalistyczna", stawiająca wobec sumień ludzkich wielkie problemy istnienia i działania oraz sensu życia. Jej punktami szczytowymi są: *Obcy* Camusa i *La Nausée* Sartre'a. Zagadnienie miłości w powieści tego typu, jako problemu solidarności i „zaangażowania", uczyniła osią swych *Mandarynów* Simone de Beauvoir. Camus odważnie wysunął propozycję „tego, co by można nazwać moralnością lekarską", w *Dżumie*, a równocześnie zaznaczył wobec chrystianizmu dystans w *Upadku*.

Obecnie dostrzega Kanters nową falę: „technokratyczną". Jej typowym reprezentantem jest Alain Robbe-Grillet. I nie było to przypadkiem, że równocześnie z triumfem technokratów w okresie V Republiki zjawili się fachowcy techniki powieściowej. Można też mówić o powrocie do hasła „sztuka dla sztuki", jednakże krytyk przytacza zdanie Butora, że jest to „szkoła osób bardzo, bardzo niespokojnych, które się lękają, że gdyby się zajęły czymś innym niż sztuka — ich twórczość zapadłaby w nicość". Cechą charakterystyczną tej szkoły jest zupełny brak zainteresowań politycznych czy społecznych. Jest to literatura „niezaangażowana" (którą postulowali Robbe-Grillet i Ionesco). Tematem są tutaj najczęściej — przedmioty. *Planetarium* Natalii Sarraute jest długą mieszczańską rozmową na temat zakupu foteli i wymiany apartamentów, *Square Margueritte Duras* — to rozmowa na ławce w parku; *Obiad proszony* Claude Mauriaca jest długą konwersacją między kilku paryskimi światowcami. Oczywiście,

zdaniem Kantersa, wszystko to może się pomieścić w formule powieści, która jest przecież najbardziej „plastyczna" ze wszystkich gatunków literackich, może się stać zarówno esejem, jak pamiętnikiem, traktatem filozofii czy podręcznikiem kazuistyki. Aby dać tak pojętej powieści jakiś „kościec", układa się ją wokół planu miasta (np. w *Odmianach czasu* Butora) czy planu stołu (u Claude Mauriaca). Albo też postanawia się snuć całe opowiadanie w drugiej osobie (*Modification* Butora) czy wyeliminować czasowniki wyrażające uczucia i opinie lub przymiotniki określające skalę wartości (u Robbe-Grilleta). U Queneau kośćcem konstrukcji jest układ matematyczny, jak u Dantego.

Ten formalizm wyjaławia słabych pisarzy, ale wzmacnia prawdziwe talenty. Tylko że te ostatnie wyzwalają się zeń i coraz silniej zbliżają do wielkiego swego „inspiratora": Prousta.

W. N.

Z PUŚCIZNY TOMASZA MANNA

Rękopisy, listy i nie wydane dotychczas utwory Tomasza Manna gromadzą trzy ośrodki: Archiwum Tomasza Manna przy Akademii Nauk w Berlinie (NRD), Yale University Library i Wyższa Szkoła Techniczna w Zurychu. O dwóch poprzednich informowaliśmy już przedtem, dzisiaj kilka słów o Mannowskim Archiwum w Szwajcarii, które niewątpliwie dysponuje najbogatszym materiałem.

Archiwum literackie przy Wyższej Szkole Technicznej? — to wywołuje zdziwienie na pierwszy rzut oka. Nie trzeba jednak tej nazwy brać dosłownie, uczelnia ta ma bowiem starą humanistyczną tradycję i wykształciła już sporo pokoleń uczonych i intelektualistów, którzy niewiele z techniką mają wspólnego. Po śmierci Tomasza Manna, który spędził ostatnie lata swego życia w Kilchberg pod Zurychem i był wielce przywiązany do Szwajcarii, rodzina pisarza przekazała całą jego puściznę Wyższej Szkole Technicznej, przy której powstało archiwum zarządzane przez doktora Paula Scherera. Zawiera ono prywatną bibliotekę Manna, liczącą około dwóch tysięcy tomów — księgozbiór skompletowany już na emigracji, jako że biblioteka, którą pisarz zostawił w Niemczech, została przez hitlerowców zdewastowana. Nowy księgozbiór został uporządkowany i skatalogowany. Dla badaczy twórczości Manna ma on duże znaczenie, gdyż jego książki zawierają zakreślenia i uwagi notowane przez pisarza na marginesach.

Obficie przedstawia się tak zwany „mały zbiór" rękopisów, ulokowany w niewielkim pomieszczeniu, zawierający manuskrypty z różnych okresów twórczości Manna, projekty, plany, szkice, notatniki i różne marginalia. Tutaj mieści się również maska pośmiertna autora, jego portrety, fotografie, odznaczenia, dyplomy honorowe i tak dalej.

Właściwe archiwum, zajmujące dużą salę, liczy w tej chwili około siedmiuset rękopisów, mających ogromne znaczenie dla opracowania krytycznej edycji dzieł Manna. Są tu więc rękopisy obu wydań *Feliksa Krulla*, dwóch ostatnich tomów tetralogii *Józef i jego bracia*, dalej manuskrypty *Zamienionych głów*, *Doktora Faustusa*, *Wybranego*, *Oszukanej*. Z tymi dokumentami sąsiaduje zbiór listów, częściowo oryginalnych, częściowo w fotokopiach, który wciąż się powiększa, pomimo ogromnych trudności, jako że korespondencja Manna jest nadal jeszcze rozproszona i brak tu dostatecznej ewidencji.

Najważniejszą część archiwum wypełniają jednak inedita. Chodzi tu głównie o dzienniki prowadzone od roku 1933. Będą one mogły ukazać się w druku dopiero po piętnastu latach, zgodnie z pisemną wolą autora. Natomiast już dostępne są dla badaczy bardzo obfite „notatniki", zawierające uwagi, zapiski, parerga i paralipomena gromadzone bodajże od roku 1893. Duże znaczenie mają wreszcie materiały „warsztatowe", rzucające światło na technikę pisania Manna, a więc na przykład ilustracje obrazujące hochsztaplerskie środowiska sprzed pierwszej wojny światowej (w związku z pracą nad *Krullem*), wypiski z pomocniczych źródeł itp. Niestety, znaczna część dokumentów sprzed roku 1933 jest już niemal bezpowrotnie stracona, zwłaszcza te, które uległy konfiskacie ze strony władz hitlerowskich po zajęciu przez nich monachijskiej willi Manna.

Archiwum zgromadziło również wy-

dania dzieł Tomasza Manna, tłumaczone dotychczas na dwadzieścia pięć języków, oraz całą literaturę krytyczną o pisarzu. Ponadto ułożono szereg katalogów: bibliograficznych, rzeczowych, imiennych, portretowych, ilustracyjnych i korespondencyjnych. Wszystko to tworzy skomplikowany aparat o bezcennej wartości.

k

WEIMAR W KALIFORNII

Lion Feuchtwanger opuścił w roku 1933 Niemcy, udając się do południowej Francji, gdzie zamieszkał w miejscowości Sanary. W roku 1939 został internowany w obozie w Milles pod Aix en Provence. Od niechybnej śmierci z rąk gestapo uratowała go pomoc kilku przyjaciół, którzy umożliwili mu ucieczkę. Droga pisarza prowadziła przez Portugalię do Stanów Zjednoczonych. Dwa ostatnie dziesięciolecia swego życia autor *Sukcesu* spędził w Kalifornii, a od roku 1943 jego stałą siedzibą była duża willa, przypominająca raczej pałac, w Pacific Palisades. Tutaj prozaik zmarł w roku 1958.

Jak donosi hamburska *Die Welt*, dom Feuchtwangera wraz z jego bezcenną biblioteką liczącą około 25.000 tomów przejął uniwersytet z Los Angeles. Księgozbiór ten będzie służył studentom i profesorom uczelni do studiów. „Jest to niezwykły zaszczyt — pisze *Die Welt* — dla niemieckiego pisarza, który spędził najcenniejsze lata swego życia na wygnaniu."

W Pacific Palisades Feuchtwanger, pisarz niezwykle pracowity i płodny, napisał wiele swoich powieści historycznych, między innymi *Lisy w winnicy*, rzecz o Beaumarchais'm i Franklinie, powieść o Goyi, trzeci tom trylogii o Józefie Flawiuszu, *Mądrość głupca*, biografię o Janie Jakubie Rousseau. Tutaj rozpoczął też pracę nad książką *Granice historycznego pisarstwa*, której nie dokończył.

Biblioteka Feuchtwangera zawiera bardzo cenne dzieła, wiele unikatów i białych kruków. Pisarz, który był namiętnym bibliofilem, mógł sobie pozwolić na tę kosztowną przyjemność, gdyż powodziło mu się dobrze, jego dzieła osiągały ogromne nakłady i były tłumaczone na obce języki. Księgozbiór zawierał pierwsze wydania klasyków niemieckich, francuskich, hiszpańskich, angielskich, włoskich, greckich i hebrajskich, których Feuchtwanger czytał w oryginale. Klejnotami biblioteki były: wydanie Sofoklesa, które kiedyś należało do ojca Michała Anioła, komplet francuskiego *Moniteura* z czasów Rewolucji Francuskiej, pochodzący ze zbiorów króla Neapolu, wreszcie słynny starodruk, znany pod nazwą *Kroniki Norymberskiej*.

Feuchtwanger sprowadzał książki te z całego świata lub skupywał je w antykwariatach Los Angeles, w których przesiadywał godzinami. Oczywiście interesował się przede wszystkim dziełami historycznymi, z których czerpał wiedzę dla swoich powieści historycznych. Jest to zresztą trzecia biblioteka pisarza. Pierwsza została skonfiskowana przez władze hitlerowskie w Berlinie, drugą musiał zostawić we Francji. Zaraz po przybyciu do Ameryki przystąpił do skompletowania nowego księgozbioru.

Oprócz tego znajduje się w domu pisarza jego podręczna biblioteczka, zawierająca leksykony i historyczne kompendia. Warto przypomnieć, że w willi Feuchtwangera, którą nazywano „Nowym Weimarem", gromadziło się wielu niemieckich pisarzy przebywających na emigracji, wśród nich bracia Mannowie, Brecht, Alfred Neumann, Werfel, Bruno Frank, Ludwig i Remarque, reżyserzy i aktorzy, jak Reinhardt, Jessner, Bassermann, Conrad Veidt, Deutsch, Kortner, a także muzycy: Schönberg, Bruno Walter i Ernst Toch.

Do gości Feuchtwangera należeli też aktorzy pobliskiego Hollywood, przede wszystkim zaś Charlie Chaplin, który tutaj godzinami odtwarzał sceny z filmów, jakie miał na warsztacie. Poza tym pisarza odwiedzali także profesorowie uniwersytetu z Los Angeles.

Kuratorem domu i zbiorów została wdowa po powieściopisarzu, a pomagać jej będzie Hilde Waldo, długoletnia sekretarka Feuchtwangera.

an

TAJEMNICA PAMIĘTNIKÓW BYRONA

W życiorysie Byrona obok miejsc błyszczących świetnością, bogactwem przeżyć, heroizmem istnieją fragmenty

nie wyjaśnione i tajemnicze. Cień zagadki okrywa stosunek jego do Augusty Leigh, siostry przyrodniej poety, jak również okres pożycia z żoną i powody ich późniejszej separacji. Biografowie Byrona natrafiali zawsze w swych studiach nad tymi okresami jego życia na mur nie do przebycia: oto w latach 1818 — 1821 Byron pisał pamiętniki, zawierające wedle wszelkich danych — a wśród nich wypowiedzi samego poety — wyjaśnienia dotyczące szeregu nie znanych szczegółów życia i motywów postępowania, a zwłaszcza okresu współżycia z Lady Byron. Pamiętniki te, objętości przeszło czterystu gęsto zapisanych stron, powierzył Byron swemu przyjacielowi, irlandzkiemu poecie Thomas Moore'owi, z zastrzeżeniem niepublikowania ich do czasu swej śmierci. Moore z tym samym zastrzeżeniem sprzedał manuskrypt angielskiemu wydawcy nazwiskiem Murray za poważną kwotę dwu tysięcy gwinei. Drugi z bliskich przyjaciół Byrona, przez całe życie zresztą zazdrosny o względy poety dla Moore'a, John Hobhouse, tak określił tę transakcję: „Lord Byron ofiarował siebie w prezencie p. Moore'owi, a p. Moore sprzedał Lorda księgarzom".

Po śmierci Byrona pamiętniki zostały zniszczone przez grupę jego przyjaciół w trosce o dobre imię poety. Fama bowiem wieściła — i powtarzała ją historia literatury — że zawierały one szereg żenujących okoliczności. Mógłby o tym świadczyć też pośpiech, z jakim je zniszczono.

Ostatnio więcej światła na tę sprawę rzuciły badania angielskiej pisarki i uczonej, Doris Langley Moore, która sięgnęła do wszystkich dostępnych dziś źródeł rękopiśmiennych.

Gdy w początkach maja 1824 Hobhouse otrzymał drogą pocztową dokumenty Byrona, zmarłego 19 kwietnia w Missolonghi, znalazł pomiędzy nimi dekret wydrukowany przez tymczasowy rząd Grecji, zakazujący urządzania zabaw wielkanocnych i wprowadzający dwudziestodniową ścisłą żałobę, której początek obwieściła salwa bez mała czterdziestu dział. Przez trzy dni sklepy były zamknięte. W ten sposób uczczono śmierć bohatera i genialnego poety. Aby jednak na świetlaną pamięć o Byronie nie padł żaden cień, Hobhouse, zawiadomiwszy rodzinę poety o bolesnej stracie, jął przemyśliwać z grupą przyjaciół zmarłego, jak zabezpieczyć dobre jego imię przed niepochlebnym świadectwem, które — jak powtarzano — zawierały pozostawione przezeń pamiętniki. Zasięgnięto też opinii dwu najbliżej sprawą zainteresowanych osób, tj. Augusty Leigh i Lady Byron. Z nich dwu Augustę uważano za najbliższą krewną poety, jako że z żoną od lat był w separacji, a córka jego była jeszcze dzieckiem.

Augusta z łatwością dała się przekonać Hobhouse'owi o konieczności usunięcia pamiętników. Sprzyjała temu jej antypatia do Moore'a, jak również fakt, że już od długiego czasu złośliwe plotki atakowały ją za gorące uczucie dla brata, czy raczej pół-brata, jakim dla niej był Byron. Rzecz charakterystyczna w tym wszystkim, że ani Hobhouse, ani Augusta nie czytali pamiętników, a tylko polegali na jednostronnej relacji jednego z przyjaciół, który niegdyś się z nimi zapoznał. Moore natomiast, któremu Byron powierzył manuskrypt, był innego zdania. Nie sądził, aby pamiętniki zawierały tak kompromitujące wyznania, i protestował przeciw planowi ich zniszczenia. Augusta Leigh, choć zdecydowana oprzeć się publikacji dokumentu, przychyliła się do zdania Moore'a, że zniszczenie go byłoby wbrew intencji Byrona. Tymczasem już nie tylko Hobhouse i Murray-wydawca nastawali na to, ale i rzecznicy wdowy po poecie.

Postanowiono w końcu, że Moore odkupi od wydawcy sprzedane mu niegdyś pamiętniki i przekaże do dyspozycji Augusty jako najbliższej osoby z rodziny poety. Moore rozwinął żywą akcję. Nie tylko zdołał uzyskać potrzebną kwotę na wykupienie rękopisu, ale i przekonać zainteresowane osoby o potrzebie zebrania się w celu ustalenia, czy jednak nie można by ocalić pamiętników Byrona w ten sposób, aby, usunąwszy partie, które mogłyby „ranić czyjeś uczucia", przechować to, co nieszkodliwe dla pamięci zmarłego. Również i takie postawienie sprawy byłoby barbarzyństwem, lecz o ileż mniejszym niż to, które miało się wkrótce dokonać!

W końcu doszło do zebrania sześciu zainteresowanych osób, tj. Hobhouse'a, Murraya, Hortona i Doyle'a, reprezentujących stanowisko Lady Byron. Padła wówczas jeszcze jedna propozycja: aby złożyć cały rękopis do depozytu bankowego. Hobhouse oświadczył, że nie

miałby nic przeciw takiemu obrotowi sprawy. Zadecydowało jednak nieustępliwe stanowisko przedstawicieli Lady Byron. Pułkownik Doyle, powołując się na rzekomą wolę Augusty Leigh (osoby zresztą pozbawionej własnego zdania i cech silnego charakteru), przy milczącej zgodzie reszty zebranych i mimo założonego przez Moore'a protestu, popartego przez Luttrella, podarł bezcenne karty manuskryptu oraz sporządzonej uprzednio jedynej jego kopii i wrzucił na pożarcie płomieniom.

W ten sposób zniszczono dokument, którego karty zapisała ręka autora *Don Juana*, genialnego poety i nadto autora znakomitej prozy. Dokument być może wielkiej wartości literackiej, a przede wszystkim mający w zamierzeniu autora wyjaśnić potomności wiele niejasnych i źle przedstawionych fragmentów jego życiorysu. Świadectwem, że tak było, jest fakt, iż Byron zaproponował w liście swej żonie, aby przejrzała i ewentualnie uzupełniła pamiętniki zawierające „długi i wyczerpujący" opis ich pożycia małżeńskiego:

„Chciałbym, abyś przeczytała to i zaznaczyła partie, które twoim zdaniem nie są zgodne z prawdą. Choć pisałem tylko prawdę, ale istnieć mogą różne punkty widzenia i twoja prawda może nie być moją (...) Nie znajdziesz tam niczego pochlebnego o sobie, niczego, co mogłoby prowadzić do najsłabszego przypuszczenia, że kiedykolwiek byliśmy — lub mogliśmy być — razem szczęśliwi. Nie chcę jednak, aby przyszłe pokolenie uzyskało z tych pokrytych już wtedy pyłem papierów jednostronne świadectwo tego, czym i jaką byłaś w moim mniemaniu i opisie. Jeśli, przeglądając pamiętniki, dostrzeżesz coś, co wydaje ci się fałszem, lub jakiś zarzut, na który chciałabyś odpowiedzieć — zrób tak, a to, co napiszesz, nie zostanie usunięte."

Lady Byron nie skorzystała jednak ze szlachetnej propozycji. Uznała, że będzie dla niej korzystniej odmówić, nie zapoznawać się z argumentami broniącymi stanowiska Byrona. Zaiste niemało musiała kosztować ją decyzja odmówienia sobie lektury tak bardzo ją pewnie interesującego zeznania, które poeta składał światu na temat wspólnego nieszczęścia ich związku.

Spalenie pamiętników Byrona niepomiernie ją ucieszyło, czemu dała wyraz w dwu listach do przyjaciół. Wydaje się, że jej inspiracja w dziele zniszczenia jednego ze znacznych być może dzieł Byrona była decydująca. Boć z sześciu osób biorących udział w spaleniu pism, których autorem był człowiek uznany przez każdą z nich za geniusza, tylko dwie znały treść pamiętników, Moore i Luttrell, a oni właśnie założyli swój protest. Jedynym źródłem informacji na temat okresu małżeństwa Byrona pozostała jego owdowiała exmałżonka. I z tej swojej przewagi Lady Byron korzystała obficie przez trzydzieści sześć lat pozostałego jej życia.

Leszek Elektorowicz

W poprzednim numerze:

Anna Achmatowa: Nowe wiersze (przełożył *Jarosław Iwaszkiewicz*) — *Jarosław Iwaszkiewicz:* Dedykacja — *Dawid Samojłow:* Warszawa (przełożył *Wiktor Woroszylski*) — *Włodzimierz Tiendriakow:* Trójka, siódemka, as (przełożył *Ziemowit Fedecki*) — *Mikołaj Zabołocki:* Brzydka dziewczynka (przełożył *Zbigniew Bieńkowski*) — *Michał Lwow:* * * * (Że płaci się za strach...) (przełożył *Zygmunt Braude*) — *Leonid Martynow:* * * * (Intencje) * * * (Czy wiesz dlaczego...) (przełożył *Leopold Lewin*) Słońce i malarz (przełożył *Zbigniew Bieńkowski*) — *Ilja Erenburg:* Poeta i człowiek (przełożyła *Wiera Bieńkowska*) — *Eugeniusz Jewtuszenko:* * * * (Czy wielkość kraju...) (przełożył *Zbigniew Bieńkowski*) * * * (Tłum w nabitych tramwajach...) Hymn nieudolności (przełożył *Leopold Lewin*) — *Margerita Aliger:* Jesień (przełożył *Zbigniew Bieńkowski*) — *Zbigniew Bieńkowski:* Dziennik rosyjski — *Borys Słucki:* Wspomnienie. Na wystawie dziecięcych rysunków (przełożył *Leopold Lewin*) Przerwa obiadowa (przełożył *Zygmunt Braude*) — *Andrzej Kijowski:* „Cichy Don" po latach — *Michał Swietłow:* Spotkanie. Wyznanie (przełożył *Wiktor Woroszylski*) — *Andrzej Wozniesienski:* Goya. Ballada paraboliczna (przełożył *Ryszard Danecki*).

Książka miesiąca: *Henryk Bereza:* Credo Parnickiego.

Wśród książek: *Seweryn Pollak:* Poeta żywej struny — *Janusz Sławiński:* Fraszki Jana Czarnego — *Janusz Pelc:* Antologia wierszy polskich z czasów Odrodzenia — *Tomasz Łubieński:* Dwa razy Patkowski — *Włodzimierz Maciąg:* Debiut z epoki heroicznej — *Jan Józef Lipski:* ...Jeśli to wszystko było jawą, a nie snem... — *Włodzimierz Maciąg:* Co jest dziś epigońskie — *Janusz Maciejewski:* Nowela polska XIX wieku — *Piotr Grzegorczyk:* Literatura w słownikach.

Na widnokręgu: *Jarosław Iwaszkiewicz:* Literatura radziecka — *Andrzej Kijowski:* Przegląd prasy — *r:* Pamiętniki Casanovy — *Walter Weideli:* List z Genewy. Przegląd Zagraniczny.

Noty

Korespondencja

Książki nadesłane

03492-30

Wydawca: WYDAWNICTWA ARTYSTYCZNE I FILMOWE
Adres redakcji: Warszawa, Wiejska 16, tel. 8-95-07, centr. 8-24-11, wewn. 54.
Adres administracji: Warszawa, Krakowskie Przedmieście 21/23
Rękopisów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Cena numeru zł 10.—
Cena prenumeraty: kwartalnej — zł 30.—, półrocznej — zł 60.—, rocznej — zł 120.—.

Zamówienia i przedpłaty na prenumeratę przyjmowane są w terminie do dnia 15-go miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty — przez: Urzędy Pocztowe, listonoszy oraz Oddziały i Delegatury „Ruchu". Można również zamówić prenumeratę dokonując wpłaty na konto PKO Nr 1-6-100020 — Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch" — Warszawa, ul. Srebrna 12.

Cena prenumeraty zagranicznej jest o 40% droższa od ceny podanej wyżej. Przedpłaty na tę prenumeratę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, Wilcza 46, za pośrednictwem PKO Warszawa konto Nr 1-6-100024.

Egzemplarze zdezaktualizowane można nabywać w sklepie przy ul. Wiejskiej 14 w Warszawie. Zamówienia spoza Warszawy należy kierować do Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw „Ruch", Warszawa, ul. Srebrna 12.

Zakłady Graficzne Dom Słowa Polskiego. Warszawa. Zamówienie 2836/c z dnia 25.4.60 r.
Nakład 4.760 egz. Druk ukończono w czerwcu 1960 r. C-81.

Cena 10 zł

W NASTĘPNYCH NUMERACH UKAŻĄ SIĘ

Herman Broch — Z podmuchem wiatru · Witold Chwalewik — Nieznane polskie źródło „Hamleta" · André Gide — Notatki o Chopinie · Roman Kołoniecki — Poemat · Jules Supervielle — Podzwonne · Jan Sztaudynger — Nowe wiersze